# tradițiile gândirii estetice românești

«Estetica nu evită sursele inspiratoare cele mai diverse. Artiști, critici, teoreticieni de ramură, filosofi și oameni de știință se susțin reciproc în susținerea esteticii. Cîte unul ar putea să aparțină mai multor domenii și astfel să demonstreze perfecta lor compatibilitate. Disciplina noastră se revigorează interdisciplinar, își ia bunurile de unde poate. Asupra dezvoltării spirituale a unei națiuni își pun amprenta anumite atiatăini elective. Estetica românească a preferat un timp impactul cu literatura și cu critica literară. El n-a slăbit în intensitate, dar i s-au asociat cu timpul interacțiuni cu alte arte și teoretizări ale lor : cu investigații de psihologie și sociologie, ontologie și axiologie, logică și lingvistică, fizică și matematică. Acumulările și perspectivele favorizează regăndirea esteticii românești într-un spațiu de întretăiere a semnalelor captate de pretutindeni. O concepere a ei liberă va spori și șansa restezării ei riguroase.»

ION IANOȘI

editura minerva

Vol. I–II, lei 16

1180

fondată în 1895 bpt serie nouă

despre frumos și artă

tradițiile gândirii estetice românești ★

tradițiile gândirii estetice românești

cultură generală

CLUBUL CĂRȚII DIGITALE

BIBLIOTECA ALEPH

Ilustrația copertei : *Ion Ciocu*

# despre frumos și artă

# tradițiile gîndirii estetice românești

*

ANTOLOGIE, TABEL CRONOLOGIC ȘI PREZENTĂRI DE VASILE MORAR

PREFAȚĂ DE ION IANOȘI

BIBLIOTECA PENTRU TOȚI • 1984

EDITURA MINERVA • BUCUREȘTI

# PREFAȚĂ

## ESTETICIENI-CRITICI ȘI ESTETICIENI-FILOSOFI

1. Estetica, pînă și cea încă nenumită astfel dar retroactiv validată ca disciplină spirituală angajată în a generaliza frumosul și arta, e decupată din vecinătăți mai prompt și mai riguros circumscrise obiectual și instrumental. Polaritatea surselor ei datează încă din Antichitatea greco-romană. Pe de o parte, indubitabilele alcătuiri ale filosofiei timpurii care, în efectul lor orgolios de a cuprinde toate cele știute ori numai intuite, inserează alături de gînduri despre ființare și cunoaștere, univers și om, rațiune și suflet, adevăr și bine, și exerciții cu privire la valoarea de frumos și măiestritele forme artistice ; pe de cealaltă parte, șirul științelor incipiente consacrate chiar acestor forme în arhitectură, sculptură, pictură, sau (mai ales) în poezia epică, lirică, dramatică, pe care le descriu în detaliile caracteristice și din faptele cărora extrag sensuri perene. Dualitatea nu e, desigur, strictă : dacă Platon, de pildă, ilustrează accesul prin excelență filosofic la frumos și arte, Aristotel face, în schimb, posibilă investigația particular științifică, de natură relativ inversă, chiar în cadrul demersului filosofic. Schematizînd cu bună știință variantele, obținem — dincolo de impactul dintre ele — estetica (respectiv ceea ce avea să dobîndească dreptul la această denumire) fie ca parte a filosofiei, fie ca extensiune sintetică a înseși analizelor literaturii și artei. Într-un caz, generalizările de ordin estetic provin din particularizarea orizontului filosofic, în celelalte, din substanța într-ade-

văr mai generală a unor texte de retorică, stilistică, poetică, a unor tratate de arhitectură, sculptură, pictură. Cît privește o a treia posibilă proveniență datorată gîndurilor emise de scriitori și artiști cu privire la scrisul și arta lor, o considerăm îndeobște întîrziată în raport cu primele două surse, iar în cele din urmă reductibilă la ele, mai ales la cea de a doua, deoarece terorizează o experiență dată. Dacă mulți practicieni nu agrează teoria, ci se lasă purtați de propria lor înzestrare spontană cu toată încrederea, cei care își asumă în schimb îndatoriri teoretice speciale nu fac decît să elaboreze, de exemplu, cîte o nouă „artă poetică", eventual în versuri ca Horațiu, integrabilă considerațiilor despre poezie ale unor teoreticieni nepoeți.

Cam de pe timpul prevestirilor renascentiste ale modernității un spor al conștiinței de sine și al liberei subiectivități recunoscute a sporit și gradul sau frecvența cu care practicienii artei și-au asumat îndatorirea limpezirilor teoretice. Ei frecventau anumite arte, de aceea principiile enunțate erau înrădăcinate în aceeași binecunoscută materie particulară. De la maeștrii Renașterii, cu un simț al realului dezvoltat și în alte privințe, estetica artiștilor avea să se angajeze cu precădere pe această cale a înălțării de la caz la lege și de la legea cu valabilitate mai restrînsă la legea valorii de ansamblu. Convențional, am putea vorbi de o metodologie inductivă, virtual sau programatic științifică (laolaltă cu eventuale implicații și inflexiuni artistice), mai ales din momentul în care s-a extins și s-a accentuat pretenția raportării științifice. Acest spirit analitic a fost susținut și de un anumit impact cu filosofia, fie în tradiție aristotelică, fie în perspectivă senzualistă. Cît privește calea speculativ deductivă, de aplicare a unei concepții globale despre lume la un anumit teritoriu, domeniu, compartiment al ei, de pildă, artistic, ea a fost strălucit inaugurată de varianta platonică și prelungită de cea plotiniană sau medievală, avînd variați sorți de izbîndă în raport cu aplicările ei variate. În speță, predispoziția pentru particularizările explicit estetice a fost una redusă în situația construcțiilor filosofice monumentale din secolul al XVII-lea, neîndoielnic din pricina dominării acelei riguroase ontologii raționaliste care lăsa prea puțin spa-

țiu de joc subiectivității. Trebuia ca acestei filosofii continentale constructive să-i țină cumpănă filosofia senzualistă de peste Canalul Mînecii, una aderentă la simțuri, afectivitate și psihologie, pentru ca secolul al XVIII-lea englez să fi ajuns departe în elaborarea unei estetici bogate în virtuți locale și globale, contopind tocmai în spiritul filosofiei empirice analiticile cu sinteza. În același secol, pe parcursul celei de a doua jumătăți ale sale, gîndirea germană a desăvîrșit elaborarea esteticii. E drept că ea a parcurs din nou faze relativ distincte, mai întîi prin contribuțiile Luminilor mai apropiate de particularitatea cîte unei arte, plastice ori poetice, mai apoi prin generalizările de sistem, care, de pildă, în cazul esteticii kantiene ar fi putut să pară autogeneratoare dacă n-ar fi deconspirat tocmai unele impulsuri de sorginte engleză.

Din acest moment „lecția germană" a esteticii se instaurează statornic și autoritar. Ea a constat într-o conștiință de sine filosofică, de care multă vreme nu s-au dezis nici măcar poeții dornici de o generalizare estetică a poeziei. Desigur, sistematica speculativă victorioasă în construcțiile lui Kant, Schelling, Hegel și a adepților sau urmașilor lor avea să cunoască vehemente contestări, privitor fie la sistematică fie la speculativism, în cazurile din urmă estetica germană însăși îndreptîndu-se spre mlădieri particularizatoare, un timp mai ales de ordin psihologic. În alte țări, reacția a fost și mai vehementă, ca de pildă în Franța, unde filosofia s-a raliat cîtorva științe distincte, psihologiei și sociologiei, dar unde în secolul al XIX-lea a cunoscut un mare avînt și cercetarea aplicată a formelor literar-artistice. Din acest punct de vedere, pentru estetică o concurență inhibantă și totodată indirect binefăcătoare au instituit critica și istoria literară sau cele consacrate altor arte. Dacă numitele „analitici" fuseseră explicit teoretice în chiar înrădăcinările lor particulare, în noua perioadă a romantismului și sub influența acestuia, actul critic a învățat să se scruteze într-o manieră pe jumătate teoretică și pe jumătate practică. „Critica", deși cu predecesori iluștri, este de fapt o invenție specifică secolului trecut, cu deosebire francez, curînd însă răspîndită în toată Europa, cu perspectiva unui viitor strălucit. Prin prisma nou-

tăţii dobîndite aveau să fie ataşate criticii multe spirite ascuţite de dinainte — după cum aceleaşi sau altele aveau să se destăinuie drept esteticieni. Nu relaţia exactă dintre discontinuitatea criticii şi continuităţile ei retroactivabile ne interesează însă acum, ci însuşi faptul înstăpînirii ei autoritare în epoca modernă, în asociere cu istoria şi teoria diferitelor ramuri şi specii, forme şi formule artistice. Faptul se dovedea a fi unul de excepţie, sub raport estetic şi pentru estetică inclusiv. Dacă de dragul evidenţei ne vom asuma o simplificare extremă, vom putea adăuga esteticii filosofice germane, de la un pol, estetica implicată în critica franceză, de la celălalt. Astfel, alături de prima dualitate, ce urcă din vechimea greco-romană în epoca modernă, va rezulta o a doua polarizare chiar a modernităţii împlinite. Unei estetici nenumite, alimentată din surse sintetice sau analitice, îi urmează o estetică descoperită, care în prelungirile ei se inspiră la o extremă din sistematizările filosofice, iar la celălalt se alimentează nu numai din tradiţionalele particularizări de ordin teoretic, dar şi din aplicaţiile de „critică". În măsura în care preferinţele au fost probate prin experienţele naţionale putea G. Călinescu spune : „Germania are esteticieni, Franţa are critici". Dacă, pe de o parte, fiecărei dominante naţionale i se opun însă din interior împliniri inverse, pe de altă parte, istoria nici unei estetici naţionale nu poate fi dedusă din împrumuturi şi filiaţii exterioare de idei, oricît prestigiu ar fi dobîndit respectiva disciplină altundeva. Şi în cazul celor însuşite de la alţii, motivul alegerii şi efectul împrumutului depind de condiţiile proprii. Istoria decantează în mersul ei anumite constante pe care cercetătorul le poate tipologiza. Dincolo însă de asemenea similitudini tipologice, sau tocmai pentru ca şi ele să poată fi bine înţelese, istoricul (şi al) esteticii se cuvine să se adreseze situaţiei distincte din fiecare ţară şi din fiecare răstimp al ei.

2. Nu are rost să devansezi întemeierea unei ştiinţe naţionale. Fiecare popor are propria lui dezvoltare, iar interesul pe care îl arată într-o epocă dată uneia sau alteia dintre preocupările spirituale nu cere decît să fie lucid consemnat şi explicat.

În cultură priorităţile sînt de substanţă, nu cronologice. Un artist sau gînditor fără seamăn ar putea să-şi facă apariţia chiar după răstimpuri nestrălucitoare pentru domeniul lui. Mari prezenţe moderne nu scad în valoare prin posteritatea lor faţă de Grecia antică, a cărei contribuţie nu fusese atunci egalată altundeva. Germanii au ajuns în fruntea filosofiei şi esteticii filosofice după secole în care nu le aprofundaseră. Dealtminteri, laurii întîietăţii ar trebui împărţiţi cu circumspecţie, în primul rînd, în artă, dar întrucîtva şi în filosofie, domenii în care primează individualităţile ireductibile la serii.

Un motiv spre a nu pretinde vechimilor noastre prea vechi o indirectă originare a esteticii, în termenii anterior schiţaţi, ne oferă distingerea respectivelor activităţi „indirecte". De astă dată, ele nu includ nici sisteme filosofice elaborate şi nici sinteze ample despre literatură şi arte — cele două sfere de graniţă şi interferente ale teoriei, pe care istoricii le-au putut subsuma unei „estetici" involuntare dar indubitabile. Ele se compun, în principal, din îndelung şi spontan cizelate valori ale artei şi ale înţelepciunii populare, ca şi din prelucrări sincretice aflate şi în privinţa altor forme de conştiinţă sub oblăduirea expresivităţii religioase. Precumpănirea practicii asupra teoriei şi a sincretismului asupra specializării au orientat cultura noastră medievală pe făgaşuri proprii de valorificare. Nestematele poeziei populare, infuziile spirituale bizantine, stratificările civilizatorice de la ctitorii la primele tipărituri constituie un teren bogat pentru generalizări estetice ulterioare, dar în sine şi pentru vremea respectivă, chiar în cazurile în care comentează frumosul, aparţin mai degrabă frumosului decît comentării lui. Dificile condiţii istorice şi sociale au făcut ca pe aceste meridiane — şi nu doar la noi, ci şi într-o serie de alte aşezări învecinate sau apropiate — esteticul s-o ia înaintea esteticii, adică facerile pe viu să premeargă cu mult dezbaterea lor savantă şi să le domine vreme îndelungată. Am putea chiar extrage din această presiune exercitată de veacurile epocii medii un fel de predeterminare pentru însăşi epoca modernă, care, chiar şi după ce îşi va fi luat din ce în ce mai conştient în stăpînire specia-

lităţile, va continua să arate o simpatie aparte practicilor civilizatorice şi culturale nemijlocite şi apte de conlucrări sau împletiri. Întîrzierile explicabile în disjungerea activităţilor profesioniste şi în corespunzătoarea elaborare a diferitelor categorii de profesionişti a fost astfel întrucîtva compensată prin putinţa de a menţine un orizont sincretic şi în perspectivă sintetizator, adică de a transfera ceva din fostele totalizări spontane în viitoarele totalizări conştientizate.

În planul gîndirii care a început să-şi asume prerogative autonome, prin impactul străvechii înţelepciuni cu noile ştiinţe şi ştiinţe filosofice, un cuvînt apăsat avea să-l rostească Dimitrie Cantemir, inclusiv prin vestirea unei filosofii a frumosului şi a unei ştiinţe a artei, pe cît de implicate în vaste contexte umaniste, tot pe atît de atente la circumscrierea identităţilor proprii. La sfîrşitul secolului al XVII-lea şi începutul celui următor am beneficiat, aşadar, de o minte cuprinzătoare şi iscoditoare în multiple direcţii, printre care şi în filosofie. Emulaţia a fost variat servită de împliniri paralele, precum ctitoriile artistice ale lui Constantin Brâncoveanu sau letopiseţele marilor cărturari moldoveni şi munteni, de la Miron Costin, prin Radu Popescu, pînă la Ion Neculce, probe culturale de temelie care luminează mai clar impactul realizat de Dimitrie Cantemir între îndelungate acumulări istorice şi conştiinţa lor de sine, în diversificare. Un alt răstimp central în prevestirea modernităţii a fost apoi cel de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, cu prelungiri în cel următor, centrat de Şcoala Ardeleană şi bogata ei activitate luminatoare. Reprezentanţii ei aveau deacum o conştiinţă mai acută a specializărilor, dar tot pe temeiul şi de dragul unor nevoi culturale de ansamblu. Istoria şi filologia, ştiinţele şi şcolile, nimic din ceea ce putea contribui la propăşirea obştei nu era neglijat, deci nici frumosul şi artele, provenienţa şi rostul lor, nevoia ca ele să fie cît mai limpede înţelese. O dovadă în acest sens ne oferă *Învăţătura metafizicii*, lucrarea lui Samuil Micu datînd tocmai din momentul simbolicei joncţiuni dintre veacul scurs şi cel anunţat...

Semnalizări precum cele amintite premerg împlinirile istorice şi culturale ale secolului al XIX-lea. Dezvoltarea se preci-

pită după 1821, evenimentele iau o turnură mai dramatică în pregătirea și înfăptuirea revoluțiilor din 1848. Știința și artele, revistele și învățămîntul sînt impulsionate de ceea ce ele însele activizează. Interacțiunea o vădesc programul cultural elaborat de Mihail Kogălniceanu și cel literar datorat lui Ion Heliade-Rădulescu. Ideile au funcții sociale precise, dar dobîndesc o concentrație teoretică în creștere. Stau mărturie și articolele lui Cezar Bolliac, cu laconice și percutante formulări : „Răpitoarea frumusețe a unui product de artă este o revelație a însăși ideii poetice sub forme externe și simțire" ; „Poetul este geniul și Artiștii sînt talentul" ; „Poezia este luxul rației și misia ei este să înnobileze rația, precum luxul materiei nobilează materia". Asemenea exerciții anterioare marilor evenimente sau decantîndu-le sensurile pentru ceea ce Andrei Mureșanu numește „arțile sau măiestriile cele frumoase", dovedesc iminența constituirii pline și depline a gîndirii estetice. Ca disciplină distinctă, în expunere didactică sau publicistică, actele ei de naștere datează de la începutul jumătății a doua de secol. Se pot chiar numi cele două texte în care se recunosc cele două modalități de identitate convergente. Este vorba de cursul de estetică predat de Simion Bărnuțiu din 1855, la Academie, și apoi din 1858, și la Facultatea de drept din Iași (pînă în 1863) și de *Principiile criticei,* publicate de Radu Ionescu în mai 1861 în *Revista română*. Prelegerile lui Bărnuțiu inaugurează esteticile filosofice predate de sine stătător în școlile superioare. Studiul lui Radu Ionescu prefigurează tipologia „criticii estetice" maioresciene. Bărnuțiu e îndatorat operei lui W. T. Krug, *System der theoretischen Philosophie,* sursă în baza căreia explicitează în chip sistematic frumusețea și sublimitatea, ca și proprietățile apropiate lor, apoi judecata și gustul, arta frumoasă și clasele ei. Radu Ionescu se inspiră (direct sau prin intermediari francezi) din estetica hegeliană, el discută arta ca urmărind revelarea unei „aparințe frumoase", caracterizează poezia și genurile ei, elogiază creația literară în rînd cu critica : „critica este forma cea mai însemnată a rațiunii și dovedește libertatea intelectuală". Deși sub strictă oblăduire teoretică, particularizările a-

jung decisive. Critica e subsumată unor principii valabile pentru întreaga artă, corelată științei în virtutea unei opoziții de ordin filosofic. Simion Bărnuțiu și Radu Ionescu ilustrează relative diferențe în privința posibilelor căi de urmat, academică și publicistică, sistematică și critică, explicit sau implicit generalizatoare. Diferența nu e încă marcată, căci Radu Ionescu afirmă și el prezența unor principii absolute, chiar dacă deduse din și orientate spre literatură. Totuși, e sugerată deosebirea dintre metode, ca și posibila lor interacțiune. Handicapul cu care filosofii se angajează pe drumul generalizărilor cuprinzătoare nu provine numai din nevoia de a-și asuma ucenicia la mai mult sau mai puțin prestigioși autori străini — căci ecourile transferurilor din estetica germană se resimt nu doar la Simion Bărnuțiu, ci și la Radu Ionescu, și se vor vădi și la Titu Maiorescu. Avantajul acestora din urmă și a variantei implicite de estetică pe care o profesează sub forma „principiilor criticii" provine tot din motive de ordin practic, din finalitatea distinctă pe care o dobîndesc acțiunile culturale ale celei de a doua jumătăți de secol. Numai aceste nevoi culturale limpezesc gradul adecvării răspunsurilor preconizate. Cît privește înseși aceste nevoi, ele izvorăsc tot din istorie.

3. După revoluțiile din 1848, alte două acte istorice au direcționat soarta României moderne: Unirea Principatelor din 1859 (cu ulterioarele reforme ale lui Alexandru Ioan Cuza) și proclamarea independenței de stat în 1877 (stipulată prin Tratatul de pace de la San Stefano și Congresul Internațional de la Berlin). Răstimpul scurt dintre aceste evenimente a fost bogat în realizări științifice și culturale. Materializarea conștiinței naționale a fost probată prin înființarea unui mare număr de instituții de învățămînt și așezăminte culturale, prin opera multor savanți, scriitori, pictori. Ia ființă societatea literară „Junimea" și apar *Convorbiri literare*. Aici debutează public cu *Venere și Madonă* Eminescu, iar la banchetul „Junimii" Caragiale citește *O noapte furtunoasă*. Spiritul diriguitor și al societății și al revistei sale este Titu Maiorescu. Toate faptele care ar mai

putea fi adăugate probează impacturile criticii cu literatura, al culturii cu istoria. De la Unirea Principatelor și Independența de stat a României cultura dobîndește un teren fertil de activitate și un mobil al activizării ei, cu șanse sporite de retroacțiune, de finalizare practică și eficientă a eforturilor. Legitatea apariției marilor clasici ai literaturii noastre tocmai în acest răstimp nu poate scăpa nimănui. Dezvoltarea se amplifică în toate domeniile, iar numitorul ei comun îl constituie noul cadru național și ineditul orizont social, laolaltă configurate. În asemenea condiții, numeroasele fire disparate ale propășirii se adună în chiar imperativul ei. Dacă ar trebui găsit un cuvînt care să focalizeze și realitatea și nevoia avîntului, el ar fi, cel puțin pentru suprastructurările istoriei : cultura. Rostindu-l, nu avem în vedere o spiritualitate vagă, ci tocmai acțiunea convergentă a componentelor practice. La ordinea zilei se afla efectiva însumare culturală, cu finalități formative. Ca principal impuls istoric, unitatea a susținut și a fost susținută de unificarea formelor și forțelor de conștiință într-un decisiv efort cultural. Felurite subansambluri — trepte de învățămînt și educative, arte și științe — erau și se recunoșteau solidare între ele și pentru o solidarizare cu nevoile țării. Destinul acesteia obliga la o „filosofie practică" dominatoare. Acelorași imperative li se supun și mutațiile din cîte o sferă distinctă a conștiinței. Asupra fiecăreia planează comandamentele globale și aplicative. De aceea, niciuna nu se izolează în proprii perimetre de specializare sau în zone prea abstracte, strict teoretice. Plasînd cultura în fruntea strategiei preconizate, am sugerat tocmai prioritatea practicii față de teorii și a totalizării față de specializări. Împrejurarea că dintr-o asemenea acceptare a funcționalităților global practice au țîșnit valori de excepție distincte, mai ales poetice, nu infirmă decît cel mult esteticile puriste.

Cadrul istoric și cultural larg și mobil nu putea să nu afecteze și starea, situația gîndirii estetice — anume în acest cadru. Dovada peremptorie ne-o furnizează principalul ei exponent din epocă, Titu Maiorescu. Exemplul lui ne apare întru totul exemplar și sub raportul mutațiilor acceptate ca obligatorii pînă și de un gînditor cu potențialități de altă natură.

Am în vedere interesul prin excelență filosofic (recunoscut de exegeți în ciuda controverselor de detaliu) manifestat de tînărul Maiorescu în anii de studiu de la Viena și apoi de la Berlin și Paris ; interese care, după revenirea în țară, aveau să se păstreze, dar vor fi și surclasate de preocupările mai aplicate și, astfel, mai concrescente și cu politica propriu-zisă, și cu o politică de asanare spirituală și dezvoltare culturală, deosebit de energică în privința limbii și a literaturii române. Personalitatea lui Titu Maiorescu, nu lipsită de enigme chiar în claritatea mereu preconizată, a reactualizat în vremurile din urmă controversele legate de sursele ei filosofice de tinerețe, ulterior implicate și în *Critice*. Între explicit (în temeiul notației de jurnal din 1857 : „Filosofia e o știință *divină*") și un relativ implicit (implicat în discuții din domeniul limbii și literaturii, culturii și nevoilor civilizatorice) diferența nu poate fi totuși neglijată. Asumîndu-ne o deliberată simplificare, am fi tentați să surprindem transferul unui prezumtiv filosof format la izvorul sistemelor germane într-un incontestabil și curînd de nimeni contestat animator de cultură și literatură, întemeietor al celui mai influent, pînă în zilele noastre, model de critică literară, care va putea fi numită „critică estetică", în sensul evidențierii precumpănitoare a valorilor estetice autonome, dar și în sensul orizontului estetic cuprinzător al detectării lor. Oricît de „estetică" însă, critica nu (mai) pretindea construirea — după toate regulile sistematicii — a unei efective estetici. Maiorescu își susținuse teza de doctorat *Das Verhältnis* (*Relația* — 1859) ca o disertare prin excelență filosofică. Dominanta sa mențiune în *Einiges Philosphische in gemeinfasslicher Form* (*Considerații filosofice pe înțelesul tuturor* — 1860), din care nu lipsesc referirile la studiul frumosului, la estetică. Acestea se accentuează în conferința și discuțiile declanșate de conferința *Die alte französische Tragödie und die Wagnersche Musik* (*Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner* — 1861). Definițiile și tipologizările acestor texte timpurii atestă o predispoziție constructiv teoretică, întrucîtva chiar speculativă, îndreptată, în ultimul dintre ele, către o posibilă estetică. Ea este

totuşi abandonată la întoarcerea acasă în 1861. Şi chiar dacă profesorul Universităţii din Bucureşti va ţine un *Curs de istoria filosofiei (germane, franceze, engleze) în secolul 19* şi va definitiva *Logica* (1876), aceste sinteze vor avea un pronunţat caracter informativ-formativ, iar a doua trebuie privită în corelaţie cu promovarea limpezimii de gîndire şi expresie, adică şi într-o perspectivă practică, inclusiv de ordin lingvistic şi (mediat) literar. Estetica propriu-zisă avea, în schimb, să pătrundă în textele de critică literară, afirmîndu-se mai degrabă într-o formă complementară a impulsionării limbii, literaturii şi culturii : procedeu reluat de cei mai mulţi şi cei mai iluştri critici literari din secolul următor. În cazul lui Maiorescu, modelul paradigmatic e cu atît mai demn de reţinut, cu cît este vorba de un debut situat sub semnul filosofiei şi al esteticii filosofice, a căror pondere directă descreşte însă în *Critice*. Parcurgîndu-le pe acestea, am putea constata chiar o treptată atenuare a discuţiilor general-estetice, din implicate ajunse cu timpul difuze. Textele din *Critice* afirmă un mixaj în genul unei „teorii aplicative", ca în cazul controversatelor „forme fără fond", care urmăresc prin consideraţii istorice şi sociologice o strategie a însănătoşirilor culturale. Estetica îl interesează pe Maiorescu prin prisma faptelor reale de limbă, poezie, cultură, iar primatul valorificării lor faţă de concepte şi concepţii de sine stătătoare pare a ieşi tot mai mult în evidenţă în cadrul perioadei ieşene (1866—73), apoi într-o a doua perioadă a activităţii (din 1880) şi, în sfîrşit, în ultimele studii critice şi rapoarte academice pe teme literare (de la finele secolului al XIX-lea şi în primul deceniu al celui următor). Maiorescu devine din ce în ce mai „aplicat" şi rezervă „teoriei pure" un spaţiu tot mai restrîns.

Este cît se poate de caracteristică, în acest sens, opinia potrivit căreia esenţa „ideilor estetice" maioresciene ar fi fost cuprinsă în primul text al primului volum din *Critice*, acela intitulat *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*. La vîrsta de numai 27 de ani Maiorescu fixa, într-adevăr, acele invariabile ale esteticii sale pe care să le fi putut apoi uşor varia (sau doar presupune) în analizele despre

Caragiale, Eminescu, Slavici, în aprecierile cu privire la Sadoveanu, Goga, Brătescu-Voinești ș.a. Întregul adevăr nu se limitează însă doar la ponderea relativ mai mare a considerațiilor de estetică filosofică din acest ilustru text timpuriu ; el mai presupune și recunoașterea laconismului articulării lor chiar cu asemenea prilej. În cele două părți distincte și întrucîtva disjuncte ale studiului, *Condițiunea materială a poeziei* și *Condițiunea ideală a poeziei*, domină cantitativ incursiunile în realitățile și necesitățile concrete ale poeziei românești. Solicitate sînt mai ales îmbunătățirile practice, dar în temeiul unor ferme principii estetice. Pe cît de valoroase și demne de a patrona viitoare confruntări de idei, aceste principii sînt tot pe atît de concise în formulările de care beneficiază, ca punct de reper facilitînd orientarea printre producțiile literare. Comentariile ulterioare atît de numeroase și de controverse, de pildă, în privința surselor hegeliene sau herbartiene preconizate de inspirație, vizau cele cîteva cuvinte din finalul acestui paragraf introductiv : „Poezia, ca toate artele, este chemată să exprime frumosul ; în deosebire de știință, care se ocupă de adevăr. Cea dintîi și cea mai mare diferență între adevăr și frumos este că adevărul cuprinde numai idei, pe cînd frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă". În cîteva fraze limpezi se fixează cadrul teoretic general pentru ambele discuții următoare, despre materialitatea și idealitatea poeziei. În trecerea de la cea dintîi la cea din urmă se precizează, în aceeași manieră, natura specifică a ideii poetice : *„ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simțămînt sau o pasiune, și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care să țină de tărîmul științific, fie în teorie, fie în aplicare practică"*. În continuare, Maiorescu explică deosebirea artelor și mai ales a poeziei față de științe, prin *„repaosul inteligenței"* și cele trei semne caracteristice ale afectelor care sînt totodată și cele trei calități ideale ale poeziei — dar, recapitulînd rezultatul cercetării teoretice, el trece de îndată la probe susținătoare, care îl solicită cu deosebire, dovadă și titlul studiului.

Cu un efort de concentrare am putea reuni în puține pagini ideile estetice diriguitoare ale lui Maiorescu, de acum și de mai tîrziu : cu privire la deosebirea artei de știință, natura poeziei,

moralitatea și individualitatea poetului, „dezinteresarea", „despersonalizarea", „înălțarea impersonală", îndreptățirea criticii și menirea criticului, adevăratul patriotism în artă și susținerea lui de către poezia populară, condițiile poetice de limbă, expresivitate, stil și cele critice, de limpezime, transparență, raționalitate. Adversarul „beției de cuvinte", logicianul care își impune o rigoare elegantă în argumentare și putere de convingere, adeptul adevărului exprimat cît mai concis și clar nu se dezminte nici în formularea ideilor sale estetice. Ele sînt laconic expuse, introductiv sau concluziv, pentru a dobîndi eficiența instrumentală dorită în raport cu aplicațiile urmărite mai detaliat. Spre a reuși ca animator de cultură, Maiorescu s-a exersat cu precădere în critica literară. Opțiunea sa era îndreptățită și de împlinirea marilor scriitori, dar și de nevoia impunerii lor în condiții încă labile de gust și judecată. Maiorescu avea, în ambele privințe, un incomparabil avantaj : gustul impecabil și judecata sigură. El a reușit în discernarea valorilor mari și foarte mari performanțe mai certe decît oricare dintre contemporanii săi și decît mai mulți dintre urmași. El i-a susținut cu fermitate pe scriitorii de excepție din epocă, mai ales pe Eminescu și pe Caragiale, pe toți de fapt care au meritat sprijin. Dedicîndu-se impulsionării literaturii și culturii, învățămîntului și științelor, Maiorescu și-a asumat rolul de „director de conștiință", fără precedent și ulterior fără egal. S-ar putea lua în discuție tributul exact plătit pentru îndeplinirea acestui rol prin renunțarea la fructificarea unei cîtimi din șansele creatoare proprii, analiză fastidioasă întrucît pune în chestiune opțiuni decise în cunoștință de cauză și cu toată hotărîrea. Cu excepția *Logicii*, Maiorescu n-a elaborat lucrări sintetice unitare, în filosofie el nu a fost prea original, ci a prelungit, cu o asumată doză de eclectism, ideile altora. Nu e lipsită de sens să stabilești ponderea influziilor de tinerețe din Herbart (mai ales), Feuerbach și Hegel, orientarea de mai tîrziu precumpănitoare spre Kant și spre Schopenhauer ; nici să indici, pe cît e cu putință, împrumuturile operate din estetica unuia sau a celuilalt, momentele cu adevărat herbartiene și hegeliene, vischeriene și schopenhaueriene din ideile sale estetice, împreună cu eventualele adaosuri din alți comentatori germani contempo-

rani. În cazul acestor utile precizări, n-am pierde însă din vedere orientarea formulărilor estetice maioresciene nu atît „înapoi", spre sursele filosofice germane studiate în tinerețe, cît mai degrabă „înainte", către împlinirile poetice și culturale românești ale maturității sale. Aceasta ni se pare a fi și perspectiva principală a recitirii și rediscutării lor, cu alte cuvinte finalitatea lor pentru cultura națională și dominatorul ei compartiment poetic.

Deși încă tînăr, Eminescu a scris aceste cuvinte pătrunzătoare în 1871 : „Principiul fundamental al tuturor lucrărilor d-lui Maiorescu este, după cîte știm noi, naționalitatea în marginile adevărului. Mai concret : ceea ce-i neadevărat nu devine adevărat prin împrejurarea că-i național, ceea ce-i injust nu devine just prin împrejurarea că-i național ; ceea ce-i urît nu devine frumos prin aceea că-i național, ceea ce-i rău nu devine bun prin aceea că-i național". Fără a identifica fulgurantele gînduri răzlețe ale poetului Mihai Eminescu și strînsele argumentări teoretice ale criticului Titu Maiorescu (și el din ce în ce mai predispus la expresivitate aforistică), spiritul amîndurora, atît de receptiv la filosofia germană, se vădește, pe solul românesc, prin excelență integrator și „integralist". Eminescu nu s-a pretins estetician, dar gîndurile lui despre figură, formă, frumusețe, „suflet frumos" sau „estetică a vieții" au fost de mare acuitate și au rămas de mare actualitate. S-a spus despre cel mai mare poet român că a fost și omul nostru de cultură total — ceea ce confirmă și intuițiile sale luminatoare de estetică.

„Critica estetică", probată de cel mai de seamă și cel mai eficient animator român de cultură, inclusiv prin estetica de timpuriu însușită și tenace valorificată, nu a fost totuși o sintagmă întîmplător statornicită în această consecuție, cu un substantiv primordial și un adjectiv care să-i releve calitatea. Maiorescu este estetician tocmai ca promotor al „criticii estetice". Aceasta a servit, la rîndul ei, o mare literatură, care s-a recunoscut parte a unei înnoite culturi naționale și a unei națiuni pe cale de înnoire. Maiorescu a statornicit un tipar, englezii spun *pattern*, pentru mulți viitori dascăli și cercetători, literați și publiciști români. Tipul inaugurat de el este modern și rațional

distribuit, variat și cumpătat, cu interese dezinteresate, ațintit asupra unui întreg servit prin diversitatea de acțiuni practice și teoretice. Pentru acești oameni de acțiune, inclusiv în teorie, estetica este numai o parte implicată în muncile lor larg culturale și liber creatoare, o parte variabilă în timp și ca substanță, una de care cineva să se preocupe și apoi eventual să nu se mai preocupe, pusă în evidență în anumite texte și eventual aglutinată în altele, urmărind analize literare concrete. Maiorescu probează la înalt nivel șirul unor succesive implicații experimentate și de mulți dintre urmașii săi : estetica — critica — poezia — literatura — cultura — societatea. Procedeul seamănă jocului cu păpușile rusești, în fiecare dintre care se ascunde o alta. Nu degeaba avea să-l exemplifice, la modul său, și Gherea. Sub acest raport metodologic el ni se înfățișează mai degrabă ca aliatul și nu adversarul lui Maiorescu.

4. Constantin Dobrogeanu-Gherea este cu 15 ani mai tînăr decît Titu Maiorescu, iar debutul în critică îi e chiar mai întîrziat. De unde atunci impresia concomitenței lor ? Din răsunătoarea lor polemică, de bună seamă. Înfruntarea venea însă mai mult dintr-o direcție, cea a lui Gherea, care se opunea preceptelor maioresciene în virtutea propriilor sale convingeri mai noi. E drept că studiile lui Măiorescu despre Caragiale (1885) și Eminescu (1889) datează aproximativ din vremea în care Gherea debuta și ajungea în toiul activității sale din acest domeniu ; după cum stau mărturie pentru interesul literar maiorescian și textele tîrzii despre Popovici-Bănățeanul (1895) sau Vlad Delamarina (1898), rapoartele academice pentru premierea operei lui Sadoveanu și Goga (1906) sau Brătescu-Voinești (1907), precum și răspunsul academic lui D. Zamfirescu *În chestia poeziei populare* (1909). Raportul academic despre Goga ar fi putut fi privit ca prelungind analiza lui Coșbuc efectuată de Gherea în *Poetul țărănimii* (1894) — ca probă a mai îndelungatelor interese literare ale lui Maiorescu, pe care nici munca universitară și nici activitatea politică nu le-au anihilat. Dacă critica literară a mai vîrstnicului mentor o depășește astfel în timp pe a mai tînărului confrate, nu mai puțin evidentă este și anterioritatea principiilor ma-

ioresciene de bază față de cele promovate de Gherea. Primele datează din anii 1867—1868 și 1872—1873 și au fost parțial cuprinse în cea dintîi ediție din *Critice* (1874); iar „deceniul Gherea" în critică și estetică se întinde între 1886 și 1896, perioadă după care autorul abandonează acest cîmp de preocupări, în favoarea sociologiei, economiei politice sau politicii propriu-zise. Cea mai mare parte din moștenirea lui științifică și publicistică are un evident caracter istoric-sociologic, ca *Neoiobăgia* (1910), sinteza sa capitală, dar și atîtea alte multe articole despre „ce vor socialiștii români?", „chestiunea țărănească", „rolul păturii culte în transformările sociale", „tactica socialiștilor români", „concepția materialistă a istoriei" etc. Însemnătatea lui Gherea e direct proporțională cu capacitatea de a fi înțeles marxismul și de a-i fi demonstrat viabilitatea în analize sociale și activități socialiste. Concepția materialistă a istoriei i-a deschis și în estetică orizonturi inedite, asigurîndu-i o întîietate în timp în ceea ce avea să se numească „estetică marxistă". Lafargue și Gherea au fost cei care au inaugurat-o, înaintea lui Plehanov și Mehring; Gherea chiar cu un spor de cuprindere teoretică față de Lafargue. Pentru a izbuti, i-au fost utile contactul cu mișcarea revoluționară în curs de fortificare și impulsul de a limpezi diferitele aspecte ale strategiei și tacticii socialiste. Diverse interese practice și, în consecință, teoretice s-au răsfrînt și în cazul lui, deși în alt chip, asupra fiecărei particularizări. Sub acest raport, concepțiile estetice ale lui Gherea n-au avut decît de beneficiat de pe urma impactelor cu democrația revoluționară rusă, cu sociologia franceză sau cu economia politică engleză, aduse toate sub incidența nevoilor și perspectivelor specific românești.

Cele două scopuri ale generației de la '48, indicate de Gherea, „transformarea unei întregi întocmiri sociale și redeșteptarea națională" („mai ales deșteptarea națională a fost un puternic factor al unei mișcări literare") au continuat să fie, conform cu noile imperative, și scopurile propriei lui generații. Nici Maiorescu n-a urmărit altceva, chiar dacă într-o variantă conservatoare în ceea ce privește primul aspect și cu prejudecăți tocmai față de pașoptiști. Polemica lui Gherea cu Maiorescu a avut o

dominantă politică-socială, chiar și atunci cînd părea să vizeze probleme strict teoretice. Motivațiile nu se reduceau la aparența lor culturală, literară, estetică. Dar și în această din urmă privință, antiteza era ulterioară tezei combătute, concomitența deconspira o anumită succesiune. Confruntarea prescurta o istorie derulată în multe alte locuri, de la temeiuri idealiste la desfășurări (inversate) pozitiviste și materialiste, antropologice, psihologice și sociologice. Primele au fost germane prin excelență, ultimele le-a exemplificat Anglia, Rusia, Franța, iar apoi Germania însăși. Cu sau fără voia lor, Maiorescu și Gherea semnalizau tipice stări de spirit. Unul a prelungit, întrucîtva dincolo de perioada dominării lor inițiale, ilustrele tradiții întemeietoare; celălalt s-a conformat înnoirii iminente și de el însuși prevestite, printr-un straniu „sincronism protocronic".

„Forma polemicii e una dintre cele mai nimerite forme literare și științifice pentru limpezirea unor principii..." — Gherea a știut să dovedească valabilitatea enunțului său nu doar în legătură cu tocmai vizatul G. Bogdan-Duică, dar și în raport cu Maiorescu. Dihotomia „critica metafizică și științifică" el a extins-o în „estetica metafizică și științifică". Estetica metafizică, platoniano-schopenhaueriană, se presupune a fi ilustrată anume de către Maiorescu, prin precepte de tipul „emoțiunii impersonale". Estetica științifică era revendicată pentru propriile poziții, fortificate prin demersuri de psihologie și de sociologie. După ce indică înrîurirea psihologiei, Gherea adaugă: „Estetica depinde foarte mult de altă știință în formațiune, de sociologie, un adevăr pe care din nenorocire nu prea îl înțeleg nici oamenii de știință care se ocupă de estetică". Principala contribuție inedită a lui Gherea s-a vădit a fi tocmai asimilarea acestei științe, a interpretărilor ei moderne. „Critica modernă științifică" reprezintă o relativ altă treaptă în dezvoltare decît „critica estetică", dar pînă la urmă nu în sensul incompatibilității, ci al complementarității. Polemica e nimerită pentru accentuarea anumitor puncte de vedere. Se întîmplă însă ca după consumarea înfruntării, radicalitatea lor să se estompeze: contextul polemic se dovedește a fi fost mai degrabă un pretext, iar de păstrat se păstrează pro-

priu-zis textul, ca susținîndu-se prin puteri proprii. Posteritatea acționează cu înțelepciune cînd nu se mai limitează la litera disputelor, oricît de dominante ar fi fost ele într-o situație dată, ci accentuează spiritul lor peren, eventual prin cîte ceva peren în cazul fiecărui combatant. Cazul celor doi e tocmai acesta. Incompatibilitatea lor de atunci a cedat cumulărilor de adevăr, metodologice și instrumentale, pentru noi decisive. Maiorescu și Gherea și-au însumat virtuțile distincte. Așa și aveau să li se înfățișeze celor mai echilibrați dintre urmașii care îndeobște s-au recunoscut adepți ai „criticii estetice", dar și cu explicite adaosuri de domeniul „criticii științifice". Timpul a estompat multe unilateralități și exagerări, menținînd efectivele contribuții de o parte și de alta. Corect e să procedăm și în continuare astfel — nu doar în raport cu Maiorescu și Gherea —, gospodărind cumpătat valorile acumulate în cursul istoriei, nu hipertrofiind adversitățile reale sau chiar imaginare.

Dacă încercăm să-i găsim lui Gherea locul exact în planul relației dintre critică și estetică, situația ne apare asemănătoare și nu tocmai ca la Maiorescu. Și unul și celălalt au avut preocupări diverse, printre care timp de aproximativ cîte un deceniu a dominat critica. Maiorescu a urmărit însă mai ales validarea împlinirilor poetice din punct de vedere estetic, ceea ce a conferit generalizărilor sale o dominantă axiologică, atentă la individualități și individualizări ; iar Gherea nu a abandonat nici o dată cadrul sociologic larg al discuțiilor, inclusiv prin analize sau exemplificări literare. Impactul din urmă a putut pretinde esteticii un caracter mai explicit științific și, în acest sens, sintetic. Predispozițiile doctrinare se resimt la Gherea și în tentativele de clarificare globală a cîte unui domeniu : el accede mai neinhibat la general ! De aici impresia de estetică „mai multă" și mai la vedere, deși în cadrul unor texte care discută destine scriitoricești, mai ales românești, dar și rusești sau franceze. De la Caragiale, Eminescu, Vlahuță, Dostoievski sau Zola el ajunge parcă mai repede și mai decis la enunțarea unor principii cu valabilitate generală. Se lărgesc aplicațiile dar și legiferările, sporuri situate la extreme dar corelabile prin maturizarea con-

diţiilor, comparativ cu debutul lui Maiorescu, prin împrospătările practice şi teoretice înregistrate ulterior la noi şi în lume. Gherea nu dispune, în schimb, de finețea maioresciană de gust şi de expresie. El are o privire de ansamblu mai modernă, dar e mai puţin subtil în detalieri. Estetica lui, cantitativ şi în noutate sporită, e uneori prea încrezătoare în ineditul ideilor, a căror aplicare sau formulare nu evită întotdeauna linearitatea. Gherea a fost, de altfel, un autodidact, el a asimilat multe, dar nu totdeauna şi toate pînă la capăt. Cu prospeţimea receptării, el retransmite uneori prea direct ceea ce a cucerit, în detrimentul nuanţelor. Dreptăţile pe care le posedă sînt frapante şi robuste, calităţi excelente pentru a le impune rapid, riscînd însă o ulterioară estompare. Şi atunci se reactualizează, compensator, un gust mai rafinat, o limbă mai elegantă, o cultură mai articulată...

În virtutea promisiunii de a aduna, dincolo de posibile preferinţe, îmbogăţirile dobîndite de la un gînditor la altul, să ne întrebăm ce aduce finalmente nou Dobrogeanu-Gherea în estetica românească ? Într-o singură formulă : recunoaşterea şi explicitarea determinismelor, adică conceperea integrată a literaturii într-un cîmp de interacţiuni cu economia şi politica, filosofia şi etica, factori în măsură s-o înrîurească şi să fie, la rîndul lor, înrîuriţi de ea. „Materialismul economic şi literatura", parafraza titlului acelui text al său sintetic din 1895 ar oferi o perspectivă care lămureşte retroactiv şi temeiurile distincţiei dintre tendenţionism şi tezism, şi rolul factorului moral în izbînda unei personalităţi artistice, şi analiza cauzelor decepţionismului şi pesimismului în literatură, şi programatica nevoie de artişti-cetăţeni, şi ponderea acordată ţăranului în literatura română, şi acţiunile pentru asimilarea idealurilor socialiste în artă. În toate aceste teme şi texte, critica şi estetica fuzionează nu doar între ele ci şi cu sociologia, cu o coerentă filosofie socială de o percutantă noutate şi actualitate. Estetica este o prezentă constantă, încăpătoare şi circumscrisă. Punctul ei social-sociologic de vedere s-a dovedit unul esenţial, recunoaştere din care posteritatea a putut reţine o latură sau alta : necesitatea sau insuficienţa. Tocmai în această din urmă ipostază a şi fost Gherea întregit,

mai ales prin Maiorescu. Ordinea istorică a complementarităților a trebuit întrucîtva inversată. „Mai multul" s-a arătat a fi și „mai puținul", în sensul punerii între paranteze și a altor unghiuri de luminare a operei de artă. O anumită viziune s-a restrîns la problemele preconizate de ea. Mai erau și alte probleme, sortite altor tratări. Față de o arie filosofică mai cuprinzătoare, deși mai vagă, „critica științifică" a adus precizări importante. Prin precizia solicitată, în mîna unor mînuitori mai puțin versați, ea putea fi însă și stînjenitoare. Neșansa unei atare posterități, ca revers involuntar al determinismelor stringente, s-a vădit încă de la Raicu Ionescu-Rion și, parțial, H. Sanielevici sau Anton Bacalbașa. A fost nevoie de un Ibrăileanu și de școala *Vieții românești,* pînă după Ralea, pentru ca moștenirea lui Gherea să rodească potrivit celor mai autentice precepte ale ei, puse în slujba autenticei libertăți artistice. Posteritatea lui Maiorescu nu a fost nici ea scutită de interpretări unilaterale, extremiste, deși genuin favorizase anume cumpătarea în aflarea adevărului. Criteriul estetic, piatra unghiulară a învățăturii, putea fi reîntemeiat filosofic și pus în acțiune în favoarea culturii. Așa și avea să se întîmple în esteticile viitoare concepute de către autorii lor, critici și filosofi, de obicei în spirit maiorescian. Generațiile aveau să se recunoască într-o ordine a lor post-maioresciană ; cu un adaos gherist de ne-mai-eludat, mărturisit ori nemărturisit.

5. În paralel cu publicistica marilor critici s-au înmulțit, în ultimul sfert de secol, și manualele de estetică pentru licee sau universități. Cîțiva profesori ieșeni și bucureșteni se dedică acestei discipline, pe care o expun oral și în scris, după modelele germane clasice ori mai recente. Ei înscriu astfel estetica în rîndul științelor filosofice de actualitate, corelînd-o cu alte componente ale cugetării sistemice, dar și deschizînd-o (variat) particularizărilor artistice. Și în acest din urmă plan precumpănesc însă aspectele teoretice de ansamblu, într-o tratare deductivă. Slăbește contactul cu recentele producții literare și de artă, sînt invocate mai des ilustre modele clasice decît discutabile cazuri

contemporane, dar faptelor li se preferă îndeobște principiile, expuse doct și impasibil. Alcătuirile de natură „academică" au fost inaugurate, ne amintim, de lucrarea lui Bărnuțiu. Șirul lor se îmbogățește curînd cu variate scrieri didactice, printre care : *Fundamente de filosofie. Estetica* (1871), *Estetica, Sciintia filosofică despre Frumos și Arte ; Estetica generală : Frumosul* (1874), *Estetica, Sciința filosofica despre frumos și arte ; Estetica specială : Artele* (1887) de Ion Pop-Florantin ; *Conceptul de frumos. Un studiu estetico-psihologic* de Constantin D. Dimitrescu ; *Manual de stilistică* (1880), *Principie de estetică și poetică. Partea I-a. Estetica* (1898) de Mihail Străjanu ; un curs de estetică *(Educatorul,* 1883—1884) și *Noțiuni de estetică și etică* (1897), de Ioan Slavici ; *Principii de filosofia literaturei și artei. Încercare de estetică literară și estetică* (1898) de Constantin Leonardescu.

Cu excepția lui Slavici, este vorba de cadre didactice, profesioniști ai transmiterii cunoștințelor, inclusiv în domeniul esteticii. Exceptîndu-l pe reputatul prozator, păstrat viu în memorie nu pentru trecătoarele lui îndeletniciri didactice, restul autorilor, mai puțin remarcați chiar în timpul vieții, au ajuns curînd uitați de toți cei care nu le audiaseră cursurile. Comparativ cu mereu invocații critici ai epocii, scăzuta lor notorietate inaugurează o inadvertență specifică, de care cultura noastră nu avea să se debaraseze de tot nici pînă în prezent. În raport cu teoreticienii de profesie nu prea originali sau expunîndu-și concepțiile într-un mod oarecum prăfuit, la început nedreptatea nu pare prea de luat în seamă. Dacă handicapul inițial, în privința fondului și a manierii de expunere, inclusiv în cea a stilului adoptat și a limbii folosite de către unii, nu poate fi trecut cu vederea, el nu justifică, în schimb, uitarea așternută asupra unor autori intens preocupați de propagarea unei discipline filosofice universitare inedite și pe care nu o dată au reușit s-o rearticuleze la nivelul atins în țări cu mai vechi tradiții în respectivul domeniu. Dacă Ion Pop-Florantin și Mihail Străjanu fac mai degrabă impresia de a fi cantonați într-un stadiu depășit și care, dacă se ia prea în serios, riscă ridicolul. Constantin Dimitrescu-Iași sau Constantin Leonardescu reprezintă o treaptă cît se poate de onorabilă a profesionalității sistematice. Dar ce folos, dacă prima

teză de doctorat în estetică a unui român, *Der Schönheitsbegriff* de Constantin Dimitrescu, susținută la Leipzig în 1877, n-a fost decît în 1974 publicată în traducere românească, și chiar autorul ei nu s-a învrednicit decît după aproape două decenii s-o prezinte parțial într-o suită de articole, nici ele prea remarcate ?! Cazul este caracteristic, întrucît dovedește slaba audiență la contemporani a unei expuneri de estetică sistematică, în principal filosofică și cu suplimentări mai noi de psihologie și de sociologie. Dar oare cîți, pînă la, de asemenea, recenta restituire a cursului său de estetică, au reținut activitatea respectivă a lui Slavici, adică împrejurarea de a fi profesat estetica mai apăsat și mai riguros decît alți scriitori din vremea sa ?! Luciditatea ne obligă să consemnăm rarele ecouri în epocă și mai tîrziu. Nici măcar ulteriorii profesori de estetică nu la ei, ci tot la Maiorescu și Ghe·ea sau la urmașii lor critici apelează atunci cînd își revendică o tradiție. Predecesorii lor în linie dreaptă au continuat să fie ignorați, pentru că munca lor a fost grevată de întîrzieri și de vizibile ucenicii, precum și de o relativă neancorare în confruntările acute ale vieții literare și artistice. Și totuși, chiar fără o pregnantă stare de personalitate, ei au dovedit maturizarea vieții științifice și universitare românești. Scoaterea lor din uitare, în anii din urmă, echivalează cu un act de dreptate. Și asta nu numai ca pioasă amintire, ci din cauza unor merite incontestabile, de care aveau să profite, chiar fără a le consemna în detaliu, ciclurile perfecționate de prelegeri universitare.

Într-o privire de ansamblu rapidă, este vorba de creșterea conștiinței de sine a esteticii, în măsură s-o ducă la propria sa autentificare ca știință filosofică despre frumos și arte. Îndeobște pornirea e de la frumos anume, ca temei al esteticii generale, în definiții corelat cu urîtul, ca opus al său, și cu sublimul, ca hipertrofiere pe cale de a-l depăși. „*Frumosul* în sine este ideia unui *chip* priincios pentru a aduce sufletul în joc, prin care să i se deștepte *plăcere estetică*" (Florantin). „Frumos numim ceea ce place prin perfecțiunea, armonia și grația formei sale, fără să ne facă cea mai mică impresie supărătoare..." (Străjanu). „Fru-

mosul reprezintă, pe de o parte, un fapt exterior, supus legilor fizice ; pe de altă parte, este un produs al activității conștiinței, subordonat legilor subiective ale acesteia, deoarece fără conștiință el nu are nici o semnificație în sine" (Dimitrescu). „Frumosul, nici mai mult, nici mai puțin, este o concepțiune, care reprezintă unitatea fenomenelor estetice, a sentimentelor estetice și exprimă diferitele stări ale emoționalității noastre" (Leonardescu). Pentru ultimul, estetica nu mai este doar știința frumosului, ci a tuturor fenomenelor estetice. De la frumos, cu elementele lui obiective și subiective, între ele corelate, se ajunge la un șir de ramificații categoriale, aduse la sistem. Tentativele sînt situate în prelungirea istoriei esteticii, la care unii apelează copios. Afară de aliniamentele filosofice tradiționale interesează și succesivele adaosuri particulare mai noi, din ce în ce mai consistente, de natură mai ales psihologică, dar ajutător și sociologică. Alături de Kant, Hegel, Vischer, sînt invocați și Spencer, Comte, Fechner, sub obîăduirea lor sau a altora înrudiți cu ei estetica începe să se „pozitiveze", dar își păstrează și postulatele filosofice. Ponderea particularizărilor crește mai ales în ultimele două decenii. Slavici interpretează criteriul impersonalității raportat la trebuințe „curat sufletești", datorită cărora estetica se atașează psihologiei. Pentru Leonardescu, estetica se prezintă sub două forme, una bio-psihologică (individuală) și alta sociologică (socială) ; îmbinarea lor o dovedește conceperea impersonalității și a determinismului psihologic. Către finele secolului, Leonardescu dă dovadă nu numai de o accentuată profesionalitate în privința istoriei și teoriei esteticii, dar și în înțelegerea legăturilor acesteia cu literatura și arta. Perspectiva artelor ca retroactiv justificatoare pentru frumos nu a dispărut, de fapt, nici din acele mai vechi speculații de origine kantiană care rezervaseră tocmai frumosului și modificărilor lui partea mai generală și mai importantă a teoriei. De pildă, interesul manifestat încă de V. A. Urechia pentru curentele cuprinse în conferința sa *De clasicism, romantism și realism* (1865) a fost curînd resuscitat prin diferențierea stilurilor clasic, realist, romantic la Florantin și urmașii lui. Îmbogățirilor prin particularizări de psihologie și sociologie le co-

respund detalierile „științei literaturii". Literatura își menține în orchestrație rolul primei viori. Ea va continua să fie bază pentru generalizări ; sau temei pentru noi personalizări în critică.

6. Distribuția valorilor spirituale în cadrul și de dragul propășirii naționale urmează în prima jumătate a acestui secol — cel puțin în privința rolului deosebit care continuă să-i revină literaturii și, corespunzător, criticii literare — modelul statornicit în anterioara jumătate de veac. Maturizarea condițiilor civilizatorice și culturale suplimentează acum, decisiv, prezențele și în domenii accentuat teoretice și distinct filosofice, pînă la realizări comparabile valoric cu critica sau istoria literară. Acestea continuă să se increadă totuși în supremația lor, respectiv într-o ierarhie a spiritualității patronată de artă și de arta comentatorului nemijlocit. Credința în autenticitatea propriilor privilegii continuă să se manifeste și prin suspiciunile față de teoreticienii explicit dăruiți teoriei, chiar dacă seriozitatea acestora, incomparabilă cu cea a predecesorilor lor, ar fi meritat tot respectul. Talentul, acest miraculos dar ce-i înfrățește cu arta, criticii și-l rezervă însă lor, iar unii dintre ei ajung a-i contesta posibilitatea în cazul teoreticienilor.

Deocamdată să relevăm îndreptățirea încrederii în propriile judecăți — lăsînd la o parte eventualele prejudecăți. Națiunea s-a înnoit în încercări dramatice, care la sfîrșitul primului război mondial au dus la făurirea statului național unitar. Au urmat apoi alte evenimente nu mai puțin acute, în perioada interbelică și în conflagrația posterioară. În acest context, literaturii dar și altor arte le-a revenit o poziție aparte în conștientizări și impulsionări. În îndeplinirea menirii sale, literatura a cunoscut o a doua înflorire remarcabilă, un nou avînt excepțional și nu e de mirare că ea a fost secondată, completată din interior de către o critică pe măsură. Mai ales prin treimea Ibrăileanu, Lovinescu și Călinescu, critica și istoria literară s-au ridicat la o nouă treaptă. Ele au continuat propriile tradiții clasice, pe care le-au perfecționat continuu, pînă la egalarea celor mai de seamă opere de poezie și proză moderne. Aveau motiv, se vede, aceștia trei și ceilalți care gravitau în jurul lor, să celebreze triumful „spi-

ritului critic în cultura românească", spirit dominator mai de demult, dar desăvîrșit acum anume prin creația lor impunătoare. Dacă „jocul secund" al criticii are dreptul ca să se revendice tot pe atît de original ca și literatura primordială pe care o comentează, acest drept a fost probat îndeosebi de către Ibrăileanu, Lovinescu și Călinescu. Ei reprezentau etape distincte și concepții diferite, între primii doi au avut loc polemici și neînțelegeri, ultimii doi aveau să fie opuși de către unii dintre comentatorii lor tîrzii. În ciuda acestor deosebiri, unele reale, altele exacerbate, e din nou util să accentuăm comuniunea lor, evidențiată și în relația pe care au promovat-o cu estetica.

Garabet Ibrăileanu e poate mai puțin problematic în această raportare. În cazul lui, lucrurile sînt destul de limpezi: în cele patru decenii de activitate, care a fost convențional împărțită în trei segmente (pînă în 1906 — din 1920), el discută mai toți scriitorii români importanți și pe mulți dintre cei străini, se impune ca teoretician al poporanismului și al specificului național, ajunge să afirme în critica sa, de orientare sociologică și psihologică, realismul, răsfrînt prin pecetea fiecărei personalități creatoare. Unele titluri de studii i-ar putea implicit puncta orientarea: *Spiritul critic în cultura românească, Scriitori și curente, Literatura și societatea, Caracterul specific național în literatura română, Creație și analiză.* Cît privește acel *Curs de estetică literară* (1909), el face o rapidă trecere de la estetică la estetică literară, echivalată poeticii, ca și la specificarea criticii estetice în cadrul criticii literare, sau la compararea criticii și istoriei literare. După surse franceze noi și particularizări de obiect și metodă, estetica e menținută în varianta implicată, ca disciplină funcțional ajutătoare pentru critica și istoria literaturii. Doctrinarul poporanismului (de pînă la 1916) își înmoaie ulterior unele precepte și le aplică liber la opere și orientări mai recente...

Eugen Lovinescu este, probabil, cel mai important critic literar român al perioadei postmaioresciene. El a elucidat succesiunile în raport cu Titu Maiorescu în tîrziul său ciclu închinat acestuia. Este dealtminteri remarcabilă vocația constructivă proprie acestui „impresionist". Eugen Lovinescu și-a grupat scrierile în mai multe volume: *Critice* — nouă; *Istoria civilizației ro-*

*mâne contemporane* — trei ; *Istoria literaturii române contemporane* — șase ; *Memorii* — trei ș.a.m.d. El a confirmat astfel pînă și putința unui „impresionism monumentalist". Dar Lovinescu desfide etichetările unilaterale. Criticul din el a fost concomitent istoric, înfrățit cu romancierul și cu mărturisite opțiuni „muzicale". Analitic și sintetic, subiectiv și obiectiv, pur estetic și accentuat socio-istoric în ceea ce întreprinde, el este cel care — înaintea lui Călinescu — se ridică împotriva esteticii generale, reinsinuîndu-o totodată în textele sale. Refuzul categoric („...neexistînd un frumos invariabil, uniform aplicabil tuturor cunoștințelor, nu poate exista nici o estetică științifică pe baza studiului generalului, al universalului") e îndulcit prin acceptarea istoriei esteticii pentru surprinderea variațiilor sentimentului estetic, dar și prin articularea propriilor sale teze atît de controversate. Este vorba mai ales despre teoria imitației, împrumutată de la Gabriel Tarde și aplicată evoluției societății românești, aflată în plin progres liberal burghez și sensibilă la mutațiile occidentale, față de care simularea prin formele fără fond poate ajunge autentic stimulativă. „Sincronismul" e explicat ca „acțiunea uniformizatoare a timpului asupra vieții sociale și culturale a diferitelor popoare legate între dînsele printr-o interdependență materială și morală", printr-un „spirit al veacului sau ceea ce numea Tacit un *saeculum,* adică o totalitate de condiții configuratoare a vieții omenirii". „Spiritul veacului" Blaga îl va surprinde ca „fețele unui veac", dovadă că modernismul lovinescian se împacă bine cu un spirit modern fidel față de tradiții. Vrăjmaș al teoriei, Lovinescu elaborează cea mai controversată, pînă astăzi, teorie culturală. Iar adeptul „autonomiei esteticului" nu concepe esteticul în afara determinărilor sociologice, cînd și cînd suspectate pînă și de sociologism linear. Acest critic prin excelență, căutător neobosit și descoperitor de valori literare inedite, de sorginte modern citadină, psihologică și intelectuală, e tot pe atît de „pur" estetic, pe cît își implantează analizele într-un progres civilizatoric larg și lax. Din aceste contradicții vii, la care ar trebui adăugată și inflexibilitatea etică în validarea flexibilității estetice, se naște unul dintre edificiile românești de cultură fascinante, construit cu extremă tenacitate și cu un mare talent.

George Călinescu îi seamănă în multe privințe confratelui căruia în atîtea rînduri avea să-i fie opus. Programul său critic-estetic urmărește o „știință inefabilă și sinteză epică", ascuțind în acest fel și mai mult cîteva dintre antinomiile lui Lovinescu. Ne aflăm însă acum într-o etapă ulterioară și în prezența unui spirit mai scormonitor, inclusiv în planul teoriei contestate. Și Călinescu se dăruiește criticii pe care o concepe inclusiv ca istorie literară și ca mereu teoretizîndu-se, teoretizînd la nevoie și lipsa nevoii de teorie. Călinescu este un monumentalist mai consecvent decît oricare predecesor al său, mărturii stau *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ca și *Viața* și *Opera lui Mihai Eminescu*, sau monografiile despre Ion Creangă, Nicolae Filimon, Grigore Alexandrescu. Și pe el îl interesează mai presus de toate literatura, cea primară din romanele, poeziile sau dramele pe care le scrie și cea secundă din comentarea unor romane, poezii, drame, din construcțiile sale de critică și istorie literară. Totul e tras spre „artă", chiar și viața istorică și socială. Pe Călinescu îl preocupă intens și alte arte decît literatura. Despre el s-a vorbit ca despre un „renascentist" întîrziat, un geniu al totalizării specialităților, supraordonînd tuturor valorilor parțiale globala valoare a personalității sale. Literatura și artele, învățămîntul și științele, națiunea și destinul ei social se contopesc prin el într-o unică dezbatere care își surclasează componentele.

Nu altfel se petrec lucrurile cu estetica, prezentă peste tot, într-o personalizare discretă sau orgolioasă. Călinescu a publicat în acest domeniu și cîteva texte de sine stătătoare, în primul rînd *Principii de estetică* (1939), al căror fundamental paradox constă în a dezavua principiile de estetică. Învățătura lui Croce planează asupra demolărilor, cu reconstrucții nu atît de categorice precum la maestrul italic. Luat în derîdere este mai cu seamă Dragomirescu cu „Știința Literaturii" bazată pe „teoria capodoperei" și încrezătoare în supunerea individualităților la norme rigide; nefiind însă acceptată nici fidelitatea lui Vianu față de estetica generală, deoarece estetica ar fi o adecvare la inadecvări, o cvadratură a cercului. Mai liberala inaderență le-

vinesciană la estetica academică e polemic accentuată de temperamentul impulsiv al lui Călinescu. El susține drepturile inalienabile și inalterabile ale individualității artistice (deci și critice) cu o fervoare care, în extremul său antidogmatism, mai-mai că se transformă într-un extremism dogmatic. Noroc că printr-o a doua negare „principiile de estetică", anterior distruse, se și reconfigurează ca atributale pentru o „știință inefabilă și sinteză epică". La nimeni ca la Călinescu nu este atît de acută tensiunea între a nu voi să fie și a fi estetician, între a purta cruciade împotriva esteticii și a o redobîndi chiar pe „pămîntul sfînt" al creațiilor poetice și de artă. Călinescu se metamorfozează la tot pasul în estetician, de pildă, atunci cînd disertează liber tipologic cu privire la „clasicism, romantism, baroc" în introducerea la *Impresii asupra literaturii spaniole*. Unul dintre cei mai paradoxali creatori români nu s-au dezmințit nici în domeniul esteticii, pe care l-a suspectat mereu, dar — am spune — cu o binevenită suspiciune, scrutătoare și limpezitoare, un scepticism de pe urma căruia au putut cîteodată beneficia chiar și noi legiferări constrîngătoare...

În lungul răstimp avut în vedere au mai fost mulți critici nu lipsiți de preocupări de estetică, de la Ilarie Chendi, dezbătînd „dreptul criticei", statutul judecății critice și al adevărului ei, pînă la Dumitru Caracostea, exeget al lui Eminescu și reputat folclorist, apropiat în estetică de vitalism, dar explicînd procesul creator prin numeroși factori generativi, psihologici și nu numai. Un mai accentuat interes îl prezintă pentru noi Paul Zarifopol, autorul atîtor talentate eseuri și studii critice din anii '20—'30, înzestrat cu mult bun gust și fin simț critic, glosînd pătrunzător pe marginea literaturei franceze și a celei românești. Autonomia esteticului a fost mereu apărată de acest sceptic prematur dispărut, înainte de a-și fi desăvîrșit opera. Dar iată un nou paradox : concomitent cu punctul estetic de vedere urmărit în cheie eseistică, tocmai Zarifopol a recunoscut în estetică o disciplină filosofică de sine stătătoare. Mai mult : cel atît de convins în artă de preeminența artistului, în privința esteticii — acceptată și lăudată — recunoaște anume primatul filosofului. „A fost un mare noroc că estetica au făcut-o filosofii, adică înțelepții de profesiu-

ne, și nu cumva artiștii. Cel puțin a fost noroc mare că nu estetica artiștilor a fost luată în seamă, ci a filosofilor și a celor inspirați de ei..." — acesta este enunțul, dovedit apoi prin Platon și alții ca el. Este un mare noroc pentru noi că am dat peste un critic pursînge care recunoaște aderența esteticii la filosofie ; și care ne facilitează, astfel, joncțiunea cu „tabăra adversă".

7. Împrejurările care l-au despărțit pe Vianu de Lovinescu au pentru tema noastră o importanță aproape simbolică. Recapitulăm desfășurarea confruntării. Curînd după încetarea războiului, tînărul Tudor Vianu l-a cunoscut pe reputatul critic. Acesta l-a îndrăgit și i-a încredințat o cronică a ideilor în *Sburătorul*, ca unui critic de mare viitor. Vianu era însă din ce în ce mai nemulțumit de articolele sale ocazionale. Curînd el și-a încetat colaborarea, explicînd într-o scrisoare motivele deciziei sale. Este una dintre puținele dezvăluiri intime pe care să și le fi permis, și încă în termeni patetici, privind inaderența sa caracterologică la „critică" și înclinația pentru o mai lentă și retrasă construire a operei de teoretician. Lovinescu i-a răspuns amabil, conjurîndu-l totodată să-și retracteze hotărîrea. Publicarea celor două scrisori, din 1919, în *Sburătorul* l-a nemulțumit pe Vianu. Ceea ce însă de-a dreptul l-a supărat a fost reluarea „cazului" său de către Lovinescu în *Evoluția criticii literare* (1926), trecînd de la regret la admonestare : „Acum cîțiva ani am fi putut spera în d. Tudor Vianu pe adevăratul critic al generației ce se ridică. Această speranță pare însă a nu se fi realizat. O spunem, aceasta, cu o durere cu atît mai sinceră cu cît avem conștiința că necesitatea unei cariere mediocre a asasinat în d. Vianu un critic literar". Pînă la acea dată, Vianu nu publicase în limba română decît *Dualismul artei* și cîteva articole (lucrarea sa de doctorat apăruse în germană), el era însă cel mai în măsură să știe pentru o cît de nemediocră carieră universitară și științifică se pregătea — drept care a răspuns printr-un text de astă dată neobișnuit de intempestiv pentru el, *„Critica generației noastre"* și dl. E. Lovinescu. La suprafață diferendul s-a încheiat aici, cu timpul între cei doi părînd să se fi restabilit bunele raporturi, deși lezarea sentimen-

tului onoarei și a mîndriei Vianu n-avea s-o uite cu totul, dovadă *Amintirea lui E. Lovinescu* (1945), în care, relatînd respectivul conflict, se păstrează, deși într-o formă mai temperată, reticent față de maestrul între timp decedat, dovadă apoi acest pasaj recapitulativ din *Idei trăite* (1958): „E. Lovinescu îmi reproșase pe vremuri că nu mă fixez la critica literară, adică la studierea și aprecierea producției literare contemporane, în curs de afirmare. [...] Dar obiectul adevărat al criticii literare este opera unică, privită oarecum independent de legăturile ei. Îndată ce stabilești o filiație, o comparație, îndată ce grupezi mai multe opere înlăuntrul activității unui singur scriitor și, cu atît mai mult, într-un curent, un tip de artă, o epocă de cultură, nu mai faci critică, ci istorie literară, estetică, filosofia culturii. Sînt mîhnit că l-am decepționat pe Lovinescu, de care m-a legat o caldă prietenie și admirație sinceră pentru talentul său, dar felul firesc în care s-au legat ideile mele, m-au dus către generalizare". Iată tonul calm, atît de caracteristic, în fine regăsit, întru limpezirea definitivă a diferenței de opțiune.

„Dosarului" Vianu—Lovinescu i-am putea cu ușurință adăuga altele asemănătoare. De pildă, „rîsul cu lacrimi" provocat aceluiași Lovinescu (cum spune o scrisoare a sa tot din 1926, anul în care apare lucrarea vizată) de lectura *Științei literaturii* lui Mihail Dragomirescu — a cărui grandilocvență o va ironiza și în *Critice* (volumul V). Sau mușcătoarele obiecții ale lui Călinescu față de Dragomirescu, mai ales, dar și față de Vianu. Sau polemica discipolilor lui Călinescu împotriva celor ai lui Vianu, de după dispariția amîndurora. Toate aceste noi exemple nu fac decît să varieze disocierea definitiv limpezită în acel schimb epistolar din 1919, între critica literară curentă și teoria estetică universitară. Interesantă nu este doar resuscitarea neîncrederii manifestată de cea dintîi față de aceasta din urmă, ci menținerea ei în condiții în care „universitarii" nu mai semănau doar cu cei din a doua jumătate a secolului trecut, dar nici măcar cu propriile începuturi. Lovinescu ar fi putut să mai aibă în 1926 acoperirea puținătății producțiilor lui Vianu, el nu avea să-și revi-

zuiască însă nici mai tîrziu părerile, din cauza dezinteresului de principiu resimțit față de orice împlinire de acest fel. Și Lovinescu și Călinescu au suspectat de lipsă de talent orice retragere universitară ca cea practicată de către Dragomirescu sau Vianu, iar cumpătarea lui Vianu comparativ cu excesele dragomiresciene nu reprezenta în ochii lor o diferență îndestulătoare pentru acceptare. Conflictul era socotit iremediabil, ca între o activitate înfrățită artei vii și o alta nimerită în fundătura unei științe moarte. „Din această frigiditate s-a născut așadar Estetica, ca propunere de a studia *științific* opera de artă", conchide Călinescu de la începutul studiului său, și după ce numește estetica „o știință normativă preceptistică", „o știință care nu există" din instabilitatea atît a obiectului cît și a metodei ei, recomandă să fie înlocuită printr-un studiu practic prin care să ne sporim conștiința artistică : „în chipul acesta sterila Estetică face loc unei Școale de poezie". În astfel de condiții, esteticienii nu aveau îndelungă vreme cum să-i convingă pe critici despre eventualul lor talent și conștiința lor favorabilă, de asemenea, artei.

Blamați în bloc, reprezentanții esteticii generale au totuși fețe individuale. Nici măcar adeziunea lor la generalizări nu este identică. Mihail Dragomirescu este, în primul rînd, un teoretician al literaturii, deși cu ample apeluri la istoria esteticii și cu pretenția extensiunii implicite a ideilor profesate — cu privire la frumosul psihofizic sau condițiile apariției și structurii capodoperei — pînă la nivel estetic atotcuprinzător. „Estetica integrală" este și nu este integral o estetică, ea include o concepție globală despre frumos, creație sau geniu, cuprinde și clasifică toate artele — dar își menține aderența specială la condițiile în care ființează poezia și poetul ; anume la ceea ce sinteza dragomiresciană — tetralogia sa în limba franceză care va aduce autorului ei o oarecare faimă universală — numește explicit *Știința literaturii*. Dragomirescu a fost socotit în epocă teoreticianul cel mai rigorist cu putință, autorul unor clasificări rigide pe care studenții erau obligați să le memoreze întocmai, un dascăl predispus să jertfească obiectul literar pe altarul metodologiei științifice. Erorile lui de gust și apreciere au făcut carieră, au contribuit la încetă-

ținerea presupusei opoziții ireductibile între universitar și omul de talent. A trebuit să vină epoca structuralismelor pentru ca în persoana lui să fie descoperit un soi de structuralist *avant la lettre*. Cu acest prilej s-au reactualizat și aprecierile unor savanți iluștri la adresa lui, și anticipările sale corecte, și multe dintre ideile interesante cuprinse în construcțiile sale într-adevăr exacerbate.

Că în judecata esteticienilor „de catedră" intra și o bună doză de prejudecată, o probă suspectarea de dogmatism chiar și a unor spirite vădit nedogmatice. În cazul lui Mihai Ralea, justificarea neîncrederii ar fi putut fi alta, căci în articolele și în studiile de estetică, el se distingea prin binecunoscuta și din alte aplicații (de psihologie, mai ales) eleganță a gîndirii și exprimării, în timp ce în prelegerile de estetică, ținute ocazional la Iași (1927—28) și București (1940—44) — din păcate defectuos editate în 1972 — nu depășea prea mult nevoile didactice și nu ridica informația, mai ales din surse franceze, la nivel de originalitate. Ralea a fost și în estetică mai degrabă eseist decît om de știință, cu o vioiciune spirituală ce-i surclasa temeinicia. Discutarea lui printre „profesorii de estetică" nu îi este favorabilă, întrucît tocmai pe acest teren, al răbdătoarelor acumulări și configurări, nu avea cum se lua la întrecere cu apropiatul său, pe care un concurs de împrejurări l-a menținut și în ierarhia didactică multă vreme în subordinea lui.

Este vorba, evident, despre Tudor Vianu, cel care a dovedit cu prisosință nemediocritatea carierei pentru care a renunțat la critica literară curentă. Pe aceasta din urmă nici n-a abandonat-o, de altfel, cu totul, așa cum avea să se vadă (de cei care ar fi vrut să vadă) din pătrunzătoarele diagnosticări privind anumiți poeți și prozatori români, și întrucîtva chiar din studiile sale de literatură universală și comparată. În virtutea propriei disjuncții dintre criticul operei individuale și istoricul, teoreticianul, filosoful predispus la serieri și generalizări, Vianu ni s-a înfățișat în rare ocazii în ipostaza de critic propriu-zis, ca de pildă atunci cînd a impus atenției poezia lui Ion Barbu. El a făcut în schimb precumpănitor „istorie literară, estetică, filosofie a culturii", deși

alternînd chiar și aceste principale interese, Tudor Vianu a cultivat estetica începînd cu lucrarea sa de doctorat apărută în 1924 în limba germană, *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik (Problema valorizării în poetica lui Schiller)*, și de la cartea sa de debut în limba română, *Dualismul artei*; trecînd prin *Estetica* (în două volume, 1934 și 1936) și prin studiile însoțitoare; și pînă la textele apărute postum, în 1966, dintre care mai cu seamă *Tezele unei filosofii a operei* (1947) — completate de *Simbolul artistic* — prevestesc aliniamentele unei superioare sinteze posibile. Prin numărul și calitatea studiilor sale de estetică, mai pregnante parcă de cînd au fost reeditate grupat în seria *Opere*, Tudor Vianu s-a impus ca vioara întîia a esteticii românești din prima jumătate de secol, cap al unei serii în care se vor înscrie alături de el și alte nume prestigioase.

Într-o ordine crescîndă a importanței i-am numi, printre aceștia, pe Felix Aderca, relativ diletant totuși în acel *Mic tratat de estetică* (1929) și în alte texte asemănătoare; interesantul volum al lui Petre Comarnescu *Kalokagathon* (1946), despre relațiile etico-estetice în artă; pe Alexandru Dima din deceniul al cincilea, adică cel din *Probleme estetice* (1943) și *Domeniul esteticii. Privire sintetică introductivă* (1947), care — după *Conceptul de artă populară* (1939) — au darul să readucă în memorie un autor cu mult mai solid articulat decît cel din ultima perioadă a vieții sale, un estetician care în dialogul continuu cu Tudor Vianu a reușit delimitări stringente și ordonări strînse, atît în privința obiectului, cît și în cea a metodologiei esteticii; în fine și mai cu seamă Liviu Rusu, care, alături de Vianu, este în estetica românească universitară a vremii prezența cea mai autoritară.

În bună tradiție autohtonă, Liviu Rusu a cercetat și poezia populară românească (1935) și estetica poeziei lirice (1937), dar și-a statornicit numele în cadrul esteticii generale îndeosebi prin *Logica frumosului* (1946), lucrare riguroasă și personală, sistematică și liberă ca argumentare, atentă la tradiții și promovînd o concepție proprie despre poziția frumosului printre valori și variațiile de valoare ale frumosului însuși. Al. Dima i-a fost lui Vianu apropiat în chip mărturisit; Liviu Rusu îi este aces-

tuia structural în multe privințe înrudit, ceea ce reiese chiar și din polemicile cu el. Ambii sînt înrădăcinați în tradițiile esteticii germane, ca și în cele maioresciene, la resuscitarea cărora au contribuit amîndoi în 1963, Liviu Rusu prin *Însemnări despre Titu Maiorescu*, Tudor Vianu prin *Înțelegerea lui Maiorescu*. Ulterior Liviu Rusu a scris un șir de texte polemice legate de moștenirea lui Maiorescu, mai ales privitoare la implicațiile filosofice ale formării lui spirituale, texte reunite în *Scrieri despre Titu Maiorescu* (1979). El a urmărit, de asemenea, să stabilească relația unor clasici ai poeziei române, ca Eminescu și Blaga, cu prezumativele lor surse de inspirație. Contribuțiile sale luminează legăturile strînse dintre literatură și filosofie, resuscitînd o preocupare de căpetenie a esteticii românești de la Maiorescu încoace.

8. Cei care s-au îndeletnicit cu predarea esteticii în universități au fost filosofi, fie în sensul derivării esteticii din filosofie, fie prin completarea esteticii de către o elaborată teorie a valorilor și filosofie a culturii. Ei au consacrat însă esteticii ani și decenii de activitate didactică distinctă. Filosofii pe care urmează să-i înfățișăm și-au distribuit forțele într-o altă manieră. Filosofi mai presus de orice, s-au preocupat, în primul rînd, de ansamblele existențiale și asamblările conștiinței; particularizărilor acestor orizonturi le-au rezervat un rol subordonat. Ei au ajuns însă, în acest mod, la frumos și la artă, de care s-au preocupat ocazional sau chiar mai statornic. Chiar și atunci cînd aceste din urmă aplicații au dus la elaborări coerente și complete, ele nu aveau un scop didactic marcat și nici nu pretindeau o prea îndelungată zăbavă asupra lor, ci își acceptau modest și așteptau răbdător înscrierea lor în doritul cadru sistemic global.

Și Vasile Conta a contestat prerogativele de știință ale esteticii, pe motivul neputinței acesteia de a accede la „conștiința despre un tot ordonat și coordonat de legi naturale", cantonîndu-se la nivelul subiectiv mereu schimbător al plăcerii sufletești — ceea ce însă i-a permis aceluiași Conta să evidențieze

rolul artistului de talent și geniu. Inserția psihologică, atît de răspîndită către sfîrșitul secolului trecut, a nuanțat în *Psihologia stilului* (1896) lui P. P. Negulescu „toată încurcătura cu personalitatea sau impersonalitatea emoțiunilor estetice", „măsura intensității emoțiunilor estetice", „natura complexă a stărilor afective" ce stau la temelia distincțiilor și clasificărilor de stil. Dacă Negulescu are acces la estetică prin și pentru psihologie (laolaltă cu sociologia), la Petre Andrei același rol obligăduitor al referirilor de estetică îl joacă axiologia, începînd încă de la articolul *Valorile estetice și teoria empatiei* (1915) și capitolul *Valori estetice* din *Filosofia valorii* (1918). Valoarea estetică, identificată cu „Valoarea *empatică*, valoarea produsă de *Einfühlung*", face joncțiunea psihologismului anterior cu o mai nouă și fertilă deschidere axiologică, în stare de a recentra estetica. În enunțuri lapidare și frapante *(„valorile estetice sînt autonome* deoarece norma frumosului și-o dă subiectul", „valorile estetice tind să înfățișeze, în mod comparativ și prin contemplație, socialul sub forma celei mai desăvîrșite individualități"), Petre Andrei anunță o inedită raportare filosofică la esteticul înțeles ca valoare, raportare ce va da rod în cazul unui Vianu și Rusu, Blaga și Mircea Florian. În felul său specific, ca străbate și *Existența tragică* (1934), strălucitul eseu în care D. D. Roșca reușește o personală îmbinare a ontologiei cu axiologia, sub obligăduirea actelor omenești de alegere și evaluare. Roșca nu face „estetică", dar se raportează „estetic" la lume, iar felul omului de a se raporta la lume îi conferă — și omului și lumii — o consubstanțială „artisticitate": „arta" definește nu numai trăirile omului, dar și ridicarea lor la conștiință filosofică! Extinderii esteticului dincolo de limitele sale speciale i se încredințează și Vasile Pârvan în textele care evidențiază „arta" istoriei, „ritmul *istoric*" ordonator al rațiunii, asemănător cu ritmul arhitectonic și muzical, cu amendamentul însă că în „conștiința de sine a umanității ca tot", adică în istorie, esteticul mai este totodată și etic și filosofic. Deși de pe altă platformă, Athanase Joja va implica și el un important coeficient estetic în știința logicii și în istoria filosofiei, mai ales în ceea ce privește etapa istorică de constituire a logicii, a filosofiei, cea anterioară lui

Aristotel, etapa în care rigorii i se asociază vigoare și splendoare, un genuin mod estetic de a înțelege cosmosul și logosul. La un moment dat, Joja va încerca să articuleze *Schița unei fenomenologii a artei*, materialistă și dialectică.

Dacă anterior ne-am referit la elaborări de estetică relativ de sine stătătoare și încrezătoare în sine — acum luăm în discuție estetici implicate sau atributale față de cîte o ontologie și gnoseologie, logică și axiologie, filosofie a existenței sau a omului, istoriei sau culturii. Deosebirea este netă și ea se păstrează și în cele două momente, după opinia noastră, de vîrf ale orientării date din perioada interbelică, în lucrări care prin caracterul lor sistematic ar putea fi taxate ca estetici indubitabile — ceea ce și sînt de fapt, numai că în forma cîte unei „filosofii a artei", în care accentul cade pe primul termen, corelat altor filosofii parțiale și subordonat filosofiei globale împărtășite de cei în cauză. În acest fel, *Metafizica și arta* și mai ales *Artă și valoare* se înscriu distinct în activitățile filosofice de ansamblu ale lui Mircea Florian și Lucian Blaga.

Mircea Florian a scris multe lucrări de istoria filosofiei, logică și teoria cunoașterii, printre care *Metafizica și arta*, elaborată în 1942 și publicată în 1945, cu o a doua parte, *Filosofie și artă*, care prin „antinomiile frumosului și artei" trece în revistă marile probleme ale esteticii tradiționale și moderne. Mircea Florian concepe estetica și esteticul mereu din unghiul filosofului și îndeosebi din cel axiologic, punct de vedere pentru care arta este considerată „o *relație* între obiecte și conștiință", adică o întîlnire și contopire specifică între real și ideal, obiectiv și subiectiv, sau între individual și social. Aceste și alte asemenea antinomii arta le depășește în cele din urmă, întrucît *„nu e fundată pe o relație, ci este însăși această relație"*, o indisolubilă unitate între corpul și sufletul estetic, expresivitate și interioritate, intuitiv și ideal etc. Dincolo de opoziții facile, obiectul estetic-artistic devine o lume rotunjită în sine, acea *„perfecție imutabilă"* pe care Tudor Vianu o transpune în formula operei de artă ca obiect „imutabil original și limitat simbolic".

În 1945, cînd la mai bine de un sfert de secol după ce fusese scrisă a văzut lumina tiparului și *Filosofia valorii* lui P. P. Negulescu, *Metafizica și arta* lui Mircea Florian apărea într-un tiraj restrîns. Momentul era fast, promitea depline împliniri viitoare, dar lipsea încă răgazul pentru aprofundarea cărților de filosofie. Lucrarea lui Mircea Florian a trecut și ea neobservată, a fost uitată și pînă acum ocolită la reeditări. Poate a trezit circumspecție și titlul ei, și unele formulări sau pasaje dintr-o demonstrație totuși contextual mereu raționalistă. Estetica noastră filosofică a avut rareori parte de o atît de flagrantă nedreptate, și din partea comentatorilor și dintr-aceea a editorilor.

Lucian Blaga filosoful a fost și el nedreptățit în mai mare măsură decît poetul — cu toate că faima poetului a favorizat recucerirea operei filosofice, prin comentarii din ce în ce mai numeroase și prin treptate reeditări. De la primele studii și prin succesivele trilogii, a cunoașterii, a culturii și a valorilor, opera filosofică blagiană își probează tot mai mult originalitatea. Spre deosebire de Roșca, dispus să apropie filosofia de artă, Blaga — pus în gardă de simplificările lui Keyserling — preferă să le separe și să rezerve fiecăruia un domeniu relativ autonom. (S-ar putea descifra aici și un „complex" al poetului, care nu dorește să fie implicat — tocmai pentru că este! — în întreprinderile filosofului.) Mișcarea urmărită de el în raporturile dintre valorile spirituale e, de fapt, dual ă: de paralelism și de disociere. Apropierea o explicitează studiile timpurii, *Filosofia stilului* (1924) și *Fețele unui veac* (1925), disocierea o subliniază lucrarea finală în timp (deși sistematic introductivă) *Despre conștiința filosofică* (1947). Între ele se rînduiesc lucrările constitutive ale trilogiilor. Dacă *Trilogia culturii* presupune în aliniamentele ei o estetică, aceasta se mărturisește în partea de încheiere a *Trilogiei valorilor, Artă și valoare* (1939), studiu ce „ia în dezbatere cele mai însemnate probleme ale esteticii", „impune o estetică în cadrul unei viziuni metafizice". Aceste precizări e bine să le privim îngemănate, căci dacă în lumina celei dintîi Blaga se înscrie într-o lungă continuitate, cu acorduri și dezacorduri, în lumina celei de a doua el accentuează

mai ales gîndurile discontinue caracteristice propriei sale ontologii și axiologii. Printr-o subordonare programatică față de o viziune metafizică personală, estetica lui pare mai insolită decît a lui Vianu și a lui Mircea Florian, cel care pune arta în relație cu o „metafizică" mai degrabă suprapersonală, obiectică, în fond sinonimă cu filosofia universală. Toate detaliile lui Blaga sînt, în schimb, conforme conceptelor și concepțiilor din trilogii, pe cît de personale tot pe atît de coercitive în raport cu posibilele aplicații particulare. Întemeierile globale își supun cu stricteță efectele parțiale, „estetica" se conformează „metafizicii", anume celei promovate de către Blaga. „Orizontul misterului" convertit în *„metafore revelatoare"*, ca *„mister stilistic revelat"*, *„concretul intuitiv pus în slujba abisalului"*, ca plan *„al intuiției abisal capturate"*, „mutațiunea ontologică" din care decurge „legea non-transponibilității" adică prăpastia dintre artă și natură și imposibilitatea convertirii structurilor naturale în artistice sau invers, fără pierderea calității inițiale și deplasarea spre *para-kalie* (Kitsch) etc. etc. — toată această strînsă construcție speculativă își deconspiră la tot pasul apartenența la o concepție unitară, „ca o aripă într-o construcție vastă arhitectonică". Estetica lui Blaga se singularizează prin constructivism printre esteticile românești, și nu numai. Și arhitectonica este pînă la urmă aceea care, în ciuda efortului de a nu amesteca filosofia cu arta, îi asigură filosofiei date o certă proprie artisticitate — evidentă nu doar în plan expresiv, dar și sub raport constructiv.

Alături de Blaga scriitorul care a avut cel mai pronunțat orgoliu filosofic constructiv a fost, fără îndoială, Camil Petrescu. În continuare, ar trebui să ne referim la el anume, dar opera sa filosofică principală, cu privire la „știința substanței", își așteaptă încă publicarea. În absența ei, dispunem în primul rînd de ideile de estetică prezente în *Teze și antiteze* (1936) și în *Modalitatea estetică a teatrului* (1937). Aceste idei pendulează însă între premise mai largi și consecințe mai delimitate decît de propriu-zisă estetică, între fenomenologia husserliană și aplicații de artă teatrală. „Esteticii generale" Camil Petrescu îi preferă ori o filosofie de tot cuprinzătoare (inclusiv în lucrarea

încă netipărită, la care ținea cel mai mult), ori o teorie particularizată a artei. În ce măsură se produce joncțiunea extremelor la nivelul verigii intermediare, vom putea constata după ce vor fi tipărite, în corespunzătoarea serie de opere, toate lucrările lui teoretice. Deocamdată reținem implicarea esteticii sale în filosofie și în teatrologie — pentru a nu mai vorbi de filosofia pe care a implicat-o în dramele și în romanele lui...

9. Lucian Blaga și Camil Petrescu, în egală măsură artiști și filosofi, dar esteticieni în modalități diferite, reactualizează o complementaritate caracteristică pentru creatorul român de excepție de la Eminescu încoace. La început, mai ales marii artiști ai cuvîntului, iar de o vreme și marii pictori, sculptori și compozitori au scrutat mereu și rosturile creației. În articole publicate spre sfîrșitul secolului trecut, Caragiale a urmărit condițiile și împlinirile unor opere de felurită obîrșie și natură. Pagini inspirate au scris în secolul nostru despre arta lor și a confraților lor, în genere despre valoarea artei, Sadoveanu și Arghezi, Enescu și Brâncuși. Poetul Fundoianu a fost un excelent critic român, iar ca Benjamin Fondane, eseist francez, el a elaborat — sub influența lui Șestov și a propriilor căutări deznădăjduite — cîteva ample texte filosofice, printre care și un *Fals tratat de estetică* (1938), recent apărut la noi în traducerea lui Sorin Mărculescu ; tratat în care scepticismul, „nihilismul", dezamăgirea față de forța de ordonare a rațiunii sînt convertite într-o tentativă pătimașă de redobîndire a valorilor pierdute, într-o „estetică" de la antipodul celor tradiționale, într-un „fals tratat" al negărilor mîntuitoare...

Fundoianu-Fondane, filosoful subiectiv, e lesne asociabil cu alți români de origine, deveniți savanți francezi, dar de manieră riguroasă, inclusiv în cercetările lor de estetică : asociabil cu Pius Servien (Piu-Șerban Coculescu), Matila C. Ghyka, Stéphane Lupasco. Incitantă ar fi elucidarea straniei ambivalențe a grupului de gînditori români-francezi, unii foarte subiectivi, în filosofie sau în artă, ca Fondane, Cioran, Ionesco, alții — cît se poate de obiectivi, ca Servien, Ghyka, Lupasco. Opoziția nu e totuși atît de categorică pe cît pare. Cînd, de pildă, Servien

cercetează ritmurile sonore, ori structurile lirice, ori înțelepciunea poeziei, sau cînd Ghyka reactualizează, în lumina ultimelor descoperiri de matematică și fizică, proporțiile pitagoreice și misterul „secțiunii de aur", ei se abandonează stihiei lirice pe care o emană nu numai obiectul arhitectural, muzical, poetic, dar și impactul metodologic dintre filosofie și știință, dintre orizonturile cuprinzătoare și tainele structurilor de profunzime ; obiectualitatea lor e epistemică și implică o prezență a subiectului investigator, prin care inițiala „răceală" se poate pe nesimțite „înfierbînta", în cazurile extreme pînă la pătimașa aderiune la, să zicem, mistica cifrelor...

Ceea ce s-ar cuveni, în primul rînd, reținut din cercetările lor, și nu numai ale lor, este capacitatea înnoită a celor mai exacte și „naturale" științe de a contribui la propășirea esteticii, la investigarea materiilor ei specifice. Reapare șansa de a corela arta cu natura, prin științe sau metode ale lor inedite. „Mutațiunilor ontologice" li se preferă o epistemologie mlădiatoare de extreme și chiar o ontologie unificatoare de diferențieri. Și ar mai trebui memorat ceva : largul evantai de impulsuri ce îmbogățește estetica, impulsuri care provin pe de o parte din practica cea mai practic-artistică, iar pe de altă parte, din teoria cea mai teoretic-științifică. Estetica nu evită sursele inspiratoare cele mai diverse. Artiști, critici, teoreticieni de ramură, filosofi de felurite orientări și oameni de știință de variate profesii se susțin reciproc — voit sau nevoit — în susținerea esteticii. Cîte unul ar putea să aparțină mai multor domenii și astfel să demonstreze perfecta lor compatibilitate. Disciplina de care ne ocupăm se revigorează interdisciplinar, iată o concluzie esențială la care trebuia să ajungem. Estetica își ia bunurile de unde poate ; iar estetician ar putea să devină, uneori pe nesimțite, cel pentru care contează o artă sau critica unei arte, o știință sau o modalitate a filosofiei. Asupra dezvoltării spirituale a unei națiuni își pun, fără îndoială, amprenta anumite afinități elective. În cazul nostru, ele au gravitat un timp în jurul literaturii și al criticii literare. Fără ca acestea să slăbească în intensitate, li s-au asociat cu timpul alte arte și

teoretizări ale lor, precum și investigații de psihologie și sociologie, ontologie și axiologie, logică și lingvistică, fizică și matematică. Acumulările și perspectivele favorizează regîndirea esteticii într-un imaginar dar, pe drept, imaginabil spațiu de întretăiere a semnalelor captate de pretutindeni. O concepere a ei liberă va spori și șansa reașezării ei riguroase.

ION IANOȘI

## TABEL CRONOLOGIC

*1700* Dimitrie Cantemir redactează *Sacrosantae scientiae indepingibilis imago — Imaginea științei sacre (Metafizica)* în care sînt expuse și anumite idei despre artă și frumos. *Metafizica* a fost tradusă de Nicodim Locusteanu, Editura Ancora, 1928.

*1787—1790* Samuil Micu elaborează *Învățătura metafizică*, rămasă mult timp în manuscris. Lucrarea a fost publicată în volumul *Scrieri filosofice*, Editura științifică, București 1966, (studiu introductiv și ediție critică de Pompiliu Teodor și Dumitru Ghișe).

*1832* Ion Heliade Rădulescu publică în *Curierul românesc* (revistă editată între anii 1829—1848) an IV p. 287—288, articolul *Pentru poezie*.

*1840* Apare, la 19 martie 1840, *Dacia literară* (revista va fi interzisă la 23 august, în același an) cu o celebră *Introducțiune* program a lui Mihail Kogălniceanu.

*1846* Cezar Bolliac publică în *Foaie pentru minte, inimă și literatură* (numerele 27, 28, 29 și 30), studiul *Poezia*.

*1853* Andrei Mureşan publică în *Telegraful Român* gazetă bisăptămînală apărută la Sibiu pentru prima dată la 3.I.1853 articolele : *Arţile sau măiestriile cele frumoase* (nr. 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40) ; *Românul şi poezia lui* (nr. 41, 42, 43) ; *Românul în privinţa muzicei* (nr. 61, 62, 63) ; *Românul în privinţa picturei (zugrăvirei)* nr. 65.

*1858—1863* Simion Bărnuţiu ţine prelegeri de estetică la Universitatea din Iaşi inaugurînd astfel predarea esteticii filosofice în limba română în învăţămîntul superior de la noi din ţară.

*1860—1861* În ziarul *Dîmboviţa* nr. (89, 90, 92, 95, 97) din 1860, Radu Ionescu publică o serie de articole *Despre poezie şi frumoasele arte*. Multe dintre ideile de aici vor fi reluate şi dezvoltate în elaboratul studiu *Principiile criticei,* (în *Revista română,* mai 1861, pp. 116—131).

*1867* Apare, la Iaşi (din 1885 la Bucureşti), revista de literatură *Convorbiri literare* (1 martie 1867 — martie 1944) al cărei mentor spiritual va fi aproape o jumătate de secol Titu Maiorescu. Prin intermediul ei vor fi propagate ideile estetice ale junimismului. Între 1 martie şi 15 iunie 1867, Titu Maiorescu publică părţi din studiul *Despre poezia română* care va apărea apoi în volumul I din *Critice* sub titlul definitiv de *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867,* prima formă dezvoltată a programului său critic-estetic.

*1874* Ion Pop-Florantin publică primul tratat de estetică din România intitulat *Estetica, ştiinţa filosofică despre Frumos şi Arte,* Tipografia Buciumului Român, 1874 (partea a II-a Iaşi, Şaraga, 1887).

*1877* Constantin Dimitrescu-Iași elaborează și susține la Leipzig teza de doctorat în estetică intitulată *Der Schönheitsbegriff. Eine ästhetisch — psychologische Studie,* Leipzig, Verlag von H. Matthes, 1877 *(Conceptul de frumos. Un studiu estetico-psihologic)* din care autorul va tipări o parte în revistele vremii (între 1895—1898). Traducerea integrală a tezei a fost editată în 1974.

*1880* Apare *Manualul de stilistică* de Mihail Străjanu (București, Socec, 1880).

*1881* Vede lumina tiparului revista științifică și literară *Contemporanul* (1 iulie 1881 — mai 1891) în jurul căreia și prin care, începînd din 1885—1886, se vor propaga ideile estetice și critice ale lui Constantin Dobrogeanu-Gherea.

*1882* Titu Maiorescu publică articolul *Literatura română și străinătatea* ce va fi inclus de autor în *Critice III* (în ediția completă din 1915, „Minerva", pp. 7—30).

*1883—1884* Ioan Slavici predă un curs de estetică la Școala normală din București și la Azilul „Elena Doamna". Textul *Esteticii* publicat în *Educatorul* [I 1883 nr. 43 pp. 337—338 ; II (1884) nr. 1, pp. 1—2 ; nr. 2, pp. 9—11 ; nr. 3, pp. 17—19 ; nr. 4, pp. 25—27 ; nr. 5, pp. 35—37 ; nr. 6, pp. 44—45 ; nr. 7, pp. 51—53, nr. 8, pp. 57—59] reprezintă cursul ținut de Slavici în acești ani la azilul „Elena Doamna" *(Estetica* va fi tipărită integral în *Romanele vieții,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1979, seria restituiri).

*1886* Constantin Dobrogeanu-Gherea publică în revista *Contemporanul,* an V, nr. 1, iulie 1886, pp. 43—75, articolul *Către d-nul Maiorescu,* apărut apoi în

*Studii critice,* vol. II, Bucureşti, Editura librăriei „Socec", 1891, sub titlul *Personalitatea şi morala în artă.*

*1887* În revista *Contemporanul,* anul VI, nr. 5, decembrie 1887, pp. 399—417 şi nr. 6, ianuarie 1888, pp. 519—546, se reproduce studiul *Tendenţionismul şi tezismul în artă* al lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, ca parte a doua a articolului intitulat *Direcţia Contemporanului* (studiul a apărut apoi în *Studii critice* vol. I, Bucureşti, Tipografia „Românul", 1890, pp. 306—346).

*1894* G. Ibrăileanu publică în *Evenimentul literar* articolele : *Înrîurirea artei,* (nr. 9, 1894, p. 1) ; *Originalitatea formei* (nr. 29, 1894, p. 1) ; *Împrumutarea formei* (nr. 30, 1894, p. 1) iar Raicu-Ionescu Rion, în acelaşi periodic, articolul *Arta tendenţionistă* (an. I, nr. 11, 1894).

*1896* Lui Petre P. Negulescu i se tipăreşte studiul *Psihologia stilului,* studiu de estetică, Bucureşti, Editura Librăriei Carol Müller, 1896.

*1898* Constantin Leonardescu publică volumul *Principii de filosofia literaturei şi a artei. Încercare de estetică literară şi artistică,* Iaşi, Editura Tipografiei Naţionale, 1898, iar Mihai Străjanu, *Principii de estetică şi poetică.* Partea I-a *Estetica,* Craiova, Samitca, 1898.

*1906* În februarie 1906, Titu Maiorescu dă citire la Academia Română raportului pentru acordarea unui premiu, raport intitulat *Poeziile D-lui Octavian Goga (Critice* III).

*1909* G. Ibrăileanu publică în volum, *Spiritul critic în cultura românească,* Editura Viaţa românească,

*1909* (începînd din 1905 pînă în 1908 au fost reproduse o parte din capitole în Revista *Viața românească* și două în *Curentul nou).*

*1915* În *Convorbiri literare* nr. 10, octombrie 1915 (pp. 1060—1073) apare articolul *Valorile estetice și teoria empatiei* de Petre Andrei, care va fi dezvoltat apoi sub forma unui capitol *(Valorile estetice)* în *Filosofia valorii* (1918 — teza sa de doctorat).

*1920* Vasile Pârvan publică *Idei și forme istorice. Patru lecții inaugurale,* București, „Cartea Românească", MCMXX.

*1922* G. Ibrăileanu încredințează tiparului articolul *Caracterul specific național în literatura română* (În *Viața românească,* nr. 11, 1922).

*1923* Apare volumul *Memoriale* de Vasile Pârvan, Cultura Națională, București, 1923.

*1924* Lucian Blaga publică *Filosofia stilului,* „Cultura națională", București, 1924, studiu care prefigurează dezvoltările ideatice din *Trilogia culturii* și *Artă și valoare.* Mihai Ralea scrie în *Viața românească* XVI, nr. 2, februarie 1924, pp. 249—259, articolul *Arta și urîtul.*

*1925* Tudor Vianu publică la București, studiul *Dualismul artei* ce anunță unele teme ale esteticii sale.

*1926* Mihail Dragomirescu dă la iveală *Știința literaturii, volumul I. Introducere în știința literaturii. Estetica literară* (București, Editura Institutului de Literatură, 1926) încercarea de sinteză și sistem estetic original. Lucrarea dezvoltată în următorii ani a intrat în circuit universal prin edițiile franceze *(La*

*science de la littérature*, I, *Édition refondu, corrigée et augmentée d'aprés la première édition roumaine*, I. Gomber, Paris, 1928, vol. II și celelalte la aceeași editură, 1928, vol. III, 1929 și vol. IV, 1938). Cele patru volume sînt adeseori citate și trecute în bibliografiile reprezentative de estetică și teorie literară în limbile de largă circulație. În același an, apare la Editura „Cultura națională" volumul lui Paul Zarifopol *Din registrul ideilor gingașe*.

*1927* În revista *Minerva*, nr. 1 (pp. 57—69) se reproduce studiul lui Tudor Vianu *Eternicia și vremelnicia artei*.

*1928* Tudor Vianu publică în *Viața românească*, nr. 4 aprilie 1928 (pp. 59—66) articolul *Tip și formă în estetică*, formă primară a capitolului din *Estetica* (1934) *Valoarea normelor în estetică și tipurile lor*.

*1929* Vede lumina tiparului *Istoria literaturii române contemporane*, VI, *Mutația valorilor estetice* (Editura Ancora, București, 1929) a lui Eugen Lovinescu.

*1931* Apare volumul lui Tudor Vianu *Arta și frumosul. Din problemele constituției și relației lor*, București, 1931 în cadrul căruia este, printre altele, și studiul *Autonomizarea esteticii*.

*1933* Camil Petrescu publică *Teze și antiteze* (București, Editura „Cultura națională").

*1934* Apare în ultimele luni ale anului, probabil în noiembrie, vol. I din *Estetica* lui Tudor Vianu cu primele trei părți : *Problemele preliminare ale esteticii, Valoarea estetică, Opera de artă*, care împreună cu volumul al II-lea (1936) reprezintă cel mai elaborat și mai sistematic tratat de autor din gîndirea estetică românească de pînă atunci.

În același an, lui D. D. Roșca i se tipărește *Existența tragică, Încercare de sinteză filozofică,* Fundația pentru literatură și artă. Apare, de asemenea, *Pentru arta literară,* București, E.P.L. de Paul Zarifopol.

*1935* Liviu Rusu publică, la Paris, teza sa de doctorat *Essai sur la création artistique,* Felix Alcan, 1935 și la aceeași editură *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine.* În special prima lucrare este citată practic în toate marile tratate de estetică și teorie a literaturii apărute de atunci în plan universal.

*1936* Apare la începutul anului, probabil în februarie, volumul al II-lea din *Estetica* lui Tudor Vianu cu următoarele două părți : *Structura și creația artistică* și *Receptarea operei de artă.*

*1937* Se tipăresc volumele *Estetica poeziei lirice* de Liviu Rusu, *Filosofie și poezie* (Editura Familia, Oradea) de Tudor Vianu, *Modalitatea estetică a teatrului* Fundația pentru literatură și artă) de Camil Petrescu ș.a.

*1939* Văd lumina tiparului volumul *Artă și valoare* (Fundația pentru artă și literatură) de Lucian Blaga și volumul *Principii de estetică,* (Fundația pentru literatură) al lui G. Călinescu. În această din urmă lucrare este formulată cea mai cunoscută și vehementă contestare a unei estetici fundate științific și tradițional filosofic.

*1940—1944* Mihai Ralea ține prelegeri de estetică, la Universitatea din București, care vor fi publicate integral postum (Editura științifică, București 1972).

*1941* Apare la Fundația pentru literatură și artă, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, a lui G. Călinescu. Tudor Vianu publică *Permanența frumosului (Curentul literar*, nr. 123, 9 august 1941) și *Semnificația filosofică a artei (Ramuri*, nr. 3—6, iulie-decembrie 1941) care vor intra apoi în volumul *Filosofie și poezie* din 1943. Lui Mihai Ralea i se tipărește studiul *Mentalitatea estetică și timpul nostru (Revista română* nr. 7—8, noiembrie-decembrie 1941, pp. 409—421).

*1943* Al. Dima publică, la Sibiu, volumul său intitulat *Probleme estetice*, schiță a viitorului volum de estetică filosofică din 1947.

*1944* Athanase Joja elaborează studiul *Prolegomene la o estetică materialistă (Prolégomènes à une esthétique matérialiste)* din care publică în ziarul *Democrația* articolele : *Introducere la o estetică nouă*, I, nr. 3, 22 octombrie ; *Introducere la o estetică dialectică materialistă*, II, nr. 5, 5 noiembrie ; *Introducere la o estetică materialistă*, III, *Gîndirea dialectică și arta*, nr. 7, 18 noiembrie 1944.

*1945* Apare volumul *Metafizică și artă* de Mircea Florian (Casa Școalelor). În același an, Tudor Vianu ține la Universitatea din București, cursul intitulat *Probleme filozofice ale esteticii* (litografiat atunci și tipărit postum în *Opere, 7).*

*1946* Liviu Rusu publică volumul *Logica frumosului* (Editura Universității, Cluj) iar Petru Comarnescu editează forma definitivă a tezei sale de doctorat sub titlul *Kalokagathon. Cercetare a corelațiilor etico-estetice în artă și în realizarea de sine* (Fundația regală pentru literatură și artă).

*1947* Tudor Vianu redactează studiul *Tezele unei filosofii a operei* (rămas în manuscris și publicat pentru prima oară în volumul *Postume*, E.P.L.U. București, 1966). Apare la Fundația pentru literatură și artă volumul lui *Al. Dima, Domeniul esteticei. Privire sintetică introductivă*. În același an, Lucian Blaga litografiază, la Cluj (Lito Schildkraut), două fascicule din *Despre conștiința filosofică*, în cadrul cărela sînt integrate și capitolele *Filosofie și stil* și *Filosofie și artă*.

V.M.

## NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Din multiplele posibilități pe care le oferă istoria reală a esteticii românești de a fi evidențiată în ceea ce are ea mai semnificativ, ne-am oprit, din diverse motive la o unică variantă, cea de față. Orice selecție presupune criterii și orice ansamblu de criterii dau, pe de o parte, seama despre natura obiectului, structura și conținutul acestuia, dar și pe de altă parte, exprimă alegerea operată de îngrijitorul ediției în componența sa preferențială, deci subiectivă. În cazul celor două volume, scopul fiind o tăietură tematică relevantă în corpusul viu al istoriei esteticii noastre, ne-am oprit, perfect îndreptățit, credem, asupra ideilor despre *frumos* și *artă*. Liniile acestea existente de fapt în estetica universală sînt regăsite într-o coloratură particulară și în tradițiile gîndirii noastre filosofice și critice. Centrarea asupra textelor despre frumos și artă are atît o justificare metodologică, estetica avînd, cum se știe în mod tradițional cele două obiecte și metodologiile corespunzătoare, cît și o întemeiere didactic-expozitivă. Cea de-a doua motivare este relativ simplă. Apelînd și indicînd ideile cele mai reprezentative privitoare la esența artei și a esteticului (frumosului) lectorul are acces la fondul primar al întregii problematici, la soluțiile date și perspectivele deschise asupra unor raporturi importante ce pleacă din acest punct: statutul filosofic și științific al disciplinei, locul criticii, natura categoriilor estetice, estetica artei populare ș.a.m.d. Stabilind criteriul și aplicîndu-l, se văd cu destulă usu-

rință, continuitățile, reiterările unor puncte de vedere, rimele interioare ale înaintării evolutive a demersului esteticii autohtone de la Dimitrie Cantemir pînă la ultimele construcții sistematice ale deceniului al cincilea din secolul nostru. Discontinuitățile sînt și ele probante pentru lupta de idei, pentru direcțiile divergente, pentru progresul realizat și prin negări succesive în toată această perioadă istorică îndelungată, bogată de altfel în acumulări spirituale.

Criteriul propus a operat desigur o selecție la nivelul autorilor incluși. În ordinea de idei meritã, se cuvine să arătăm că, orice suprapunere a acestei liste cu cea a unor istorii ale filosofiei și criticii românești nu trebuie să mire. Coincidențele sînt întru totul legitime, din moment ce estetica noastră a avut — printr-un întreg complex de împrejurări de ordin teoretic, dar și cultural specific — această situație mediană între filosofie și critică.

Am încercat, de asemenea, pe tot parcursul, să oferim marelui public ideile de bază ale domeniului și problematicii propuse, scoțind în evidență și prin textul ales aportul personal al diverșilor teoreticieni. În acest sens, scurtele fișe de autor au venit în mod firesc să fixeze locul fiecăruia în contextul general al istoriei gîndirii estetice din România.

Prin grija de selecție aplicată am avut în intenție totodată să vizualizăm tradițiile gîndirii, ale meditației despre frumos și artă în ansamblu și să punctăm pe cît posibil și structura interioară a marilor construcții presistematice (de exemplu, Titu Maiorescu) și sistematice: Simion Bărnuțiu, Constantin Dimitrescu-Iași, Constantin Leonardescu, Mihail Dragomirescu, Tudor Vianu, Lucian Blaga, Liviu Rusu, Mircea Florian, Alexandru Dima.

Selecția a vizat în același timp să aducă în primul plan texte foarte puțin cunoscute pînă acum, dintre care unele n-au mai fost niciodată reeditate după prima lor apariție în secolul trecut. Astfel, dacă textele din Andrei Mureșanu, Ioan Slavici, C. Dimitrescu-Iași, Simion Bărnuțiu mai sînt oarecum cunoscute datorită unor ediții publicate în ultimul deceniu, puțini pot să consulte edițiile extrem de rare ale cărților lui Ion Pop-Floran-

un, autorul în 1874 a întîiului tratat *tipărit* de estetică din România, sau ale volumelor lui Mihai Străjanu și Constantin Leonardescu. Ediția de față, publicînd fragmente reprezentative din acești autori, încearcă, prin urmare, să suplinească o lipsă reală din informarea publicului larg interesat de această problematică.

Am recurs la succinta fișă biografică și bibliografică în evasitotalitatea cazurilor, exceptînd doar ultimele texte reproduse din „notațiile" pe aceste teme ale unor creatori, importanți, în primul rînd prin *opera* lor artistică și literară cu valoare națională și universală. „Fișa" lor ar fi trebuit să cuprindă numele operelór literare, muzicale și plastice cunoscute de toată lumea. S-a păstrat însă pînă la capăt criteriul enumerării numai a contribuțiilor teoretice. Punînd separat, în partea finală, aportul creatorilor ce-au teoretizat cel mai adesea fără pretenții sistematice, dar prin aceasta nu mai puțin valoros, articulînd gîndurile despre artă și frumusețe în largi contexte culturale, s-a completat astfel și s-a îmbogățit într-o măsură considerabilă însuși acest corp ideatic.

Am stabilit în nenumărate cazuri titluri pentru fragmentele alese care au fost astfel date între paranteze drepte spre deosebire de cele aparținînd autorilor.

Textele vechi au fost reactualizate după ortografia în vigoare.

Mulțumim pe această cale profesorului Ion Ianoși, redactorului de carte Suzana Carmen Dumitrescu pentru sugestiile și ajutorul acordat în definitivarea lucrării.

VASILE MORAR

# I. PERIOADA ÎNCEPUTURILOR. ESTETICA IMPLICITĂ ȘI EXPLICITĂ

## DIMITRIE CANTEMIR

### (1673—1723)

Scriitor, istoric, filosof și savant umanist, Dimitrie Cantemir este important și pentru istoria gîndirii estetice din țara noastră deși n-a scris o lucrare propriu-zisă în acest domeniu. Cele mai numeroase idei cu privire la artă sînt prezente în opera filosofică de tinerețe (1700) intitulată *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago.* (Pentru acest titlu s-au propus două echivalențe românești : *Imaginea științei sacre, care nu se poate zugrăvi* și *Icoana de nezugrăvit a științei sfinte.* Pînă la urmă s-a statornicit însă titlul dat de Nicodim Locusteanu, *Metafizica* (tradusă în 1928 din latină). În această lucrare, Cantemir în polemica sa cu neoaristotelismul și cu scolastica asamblează într-o manieră proprie timpului idei din doctrina creștină, din filosofia naturii precum și din cuprinsul gnoseologiei și moralei. În analiza problemei adevărului, Cantemir invocă și funcția imaginii în actul cunoașterii, iar comparațiile cele mai frecvente sînt cele cu oglinda și cu pictura. Prima amintește de literatura Evului mediu tîrziu și a Renașterii, iar cea de a doua, desigur că probează, printre altele, și cunoașterea mai aprofundată de către Cantemir a acestui domeniu al artei (ca și a muzicii, de altfel). În asemenea context, Cantemir arată că în artă, în pictură, în general, se încearcă a se obține „cu culori externe chipul intern al omului". De asemenea, Cantemir implică în anumite fragmente din *Metafizica* sa, ideea existenței unor norme

ale creației artistice : „începui — spune el — să-l desenez după *regulile obișnuite ale artei* (s.n.) și să-l pictez cît mai artistic posibil". În același timp, citînd o idee a lui Horațiu, Cantemir sesizează sfera foarte largă a obiectului artei și a creativității artistice : „pictorii și poeții au avut întotdeauna permisiunea de a îndrăzni orice".

Textele din *Metafizica* reproduse, în continuare, depun mărturie elocventă pentru înfrățirea esteticii cu filosofia în cultura noastră încă de la Dimitrie Cantemir.

## [ARTĂ ȘI FORMĂ]

[...] aruncat de la absurd la mai absurd, deși din arta picturicească nu cunoșteam să trag nici măcar o jumătate de linie, ca un nesocotit mă apuc din toate puterile de arta picturii și mă încumet cu o cutezanță nemaipomenită să fac portretul *Adevărului,* cu toate că era de nezugrăvit, fiindcă nicăieri și niciodată nu fusese văzut. [Dimitrie Cantemir, *Metafizica,* din latinește de Nicodim Locusteanu, București, Editura Ancora, 1928, p. 21.]

Căci știința se ocupă cu cele de știut și arta cu cele ce cad sub artă. [Dimitrie Cantemir, *op. cit.,* p. 34.]

„Așadar, dacă într-adevăr nu puține zile ai perdut în arta picturii, precum zici, fără întîrziere apucă-te de grabă la lucru și zugrăvește cu multă și mare osîrdie chipul meu, așa cum îl vezi, chiar dacă aproape toată omenirea ar fi crezut pe nedrept, că a zugrăvit-o exact, totuși nimeni n-a dobîndit vreodată decît un exemplar prefăcut sau falsificat. De aceea, prototipul adevărului fiind încă ascuns, mintea întunecată umblă rătăcind pe

căi întortocheate, pe poteci piezișe". [Dimitrie Cantemir, *op. cit.*, p. 50.]

[...] să consultăm proba acestei oglinzi [...] — Iată, portretul făcut de tine ca să-mi semene, seamănă cu celelalte portrete, nu atît pictate, cît închipuite mai nainte, dar cu mine nu seamănă deloc. Dacă vrei să afli de ce nu seamănă, se cuvine mai întîi să afli, că tu n-ai cunoscut alte culori decît pe acelea învățate de la profesorul tău, care ți le-a dat așa cum le-a primit de la cei mai vechi. Apoi — lucru care este și mai rău — nepricepuții aceia au numit colori o materie așternută accidental și n-au cunoscut substanța reală nici ceea ce este dincolo, între substanță și accident, adecă esența, și aș vrea să știi, că de monarhia acestei esențe aparține și chipul meu. [Dimitrie Cantemir, *op. cit.*, pp. 56—57.]

Dacă lucrurile ar sta astfel, neapărat principiul formei ar fi preexistat în materie și principiul materiei în formă, ceea ce însemnează a presupune unul și același principiu [...]. [Dimitrie Cantemir, *op. cit.*, p. 89.]

Această viață dăruiește fiecăruia, în proporție cu propria sa capacitate, o formă mai mult sau mai puțin luminoasă. Așadar lumina particulară (care este sufletul), viața și forma sînt ca și sinonime.

În fine viața lucrurilor nu e materie sau materială, element sau elementală (precum rău susține *filosoful*), ba nici substanță a lucrului nu e, ci însăși forma luminoasă a firii. [Dimitrie Cantemir, *op. cit.*, p. 265.]

[...] forma interioară a omului este substanța formală, creatură imaterială, duh intelectual. [Dimitrie Cantemir, *op. cit.*, p. 274.]

## SAMUIL MICU

**(1745—1806)**

Cărturar iluminist ardelean, istoric, filosof și filolog, Samuil Micu, alcătuitorul argumentației istorice, pentru *Supplex libellus valachorum Transilvaniae*, al *Istoriei românilor în Dachia* și a altor lucrări menite să demonstreze romanitatea limbii și a poporului român, a redactat (după Fr. Chr. Baumeister) *Învățătura metafizică* (1787—1790) în care contextual se referă și la natura și la „legea" frumosului și a urîtului, la unitatea și diversitatea acestora.

### [DESPRE FRUMOS ȘI URÎT]

Simțirea dacă să prinde cu simțirile să chiamă frumusețâ.

Măcar că mai bine se poate vedea decît să poate învăța ce este frumos și ce este urît ; însă în toată vremea au fost oameni carii cu de-a dinsul s-au nevoit să tîlcuiască ce este frumos. Hotărîrea frumuseții care o am adus nu crez să fie cineva căruia să nu-i placă, că este întemeiată pre speriință. Pentru ce zici că casa aceea, grădina aceea este frumoasă ? Au nu pentru că vezi la casa aceea săvîrșiri, adecă mărimea și toate părțile după măsură și cu bună rînduială așezate și făcute ? Pentru ce zici că icoana aceea este frumoasă ? Au nu pentru că bine și întocma arată pre acela pre care le închipuiește.

Urîciunea este nesăvîrșire care să prinde cu simțurile. Închipuiește-ți o muiere roșie, cu ochii mierii, cu gura mare căscată, cu nasul strîmb, cu trupul mic, cu capul mare, cu mîinile și picioarele lungi, cu fața zbîrcită, cu urechile mari, cu dinții galbeni. Au nu vei zice că este

urîtă ? Au nu vei zice că este întru ea nesăvîrșire și neunire și necuviință întră părți și întră mădulari și nici o întocmire. [Samuil Micu, *Scrieri filosofice,* București, Editura Științifică, 1966, pp. 104-105.]

## ION HELIADE-RĂDULESCU
### (1802—1872)

Scriitor, filolog și îndrumător cultural, mai ales literar, Ion Heliade-Rădulescu s-a pronunțat implicit și asupra unor chestiuni estetice fără ca aceste preocupări să fie vreodată în prim plan în opera sa teoretică. Radiografiind conținutul aprecierilor sale generale despre artă, sensul creației, misiunea poetului în viața socială și națională, „estetica" sa implicată este mai degrabă atașată crezului romantic decît celui clasic *(clasicul* și *clasicitatea* reprezintă pentru el *perfecțiunea).* Astfel în articolul *Pentru poezie* (reprodus în acest volum), publicat în *Curierul românesc* în 1832, Heliade Rădulescu adoptă o poziție apropiată de aceea a lui Victor Hugo în privința mesianismului poetului, a funcției sale nobile de luptător pentru emanciparea spirituală. Poetul este descris ca un geniu profetic ce „merge înaintea tuturor noroadelor lumei întregi cu lira în mînă"... „Cele mai vechi religii, cele mai înțelepte legi", cele mai însemnate civilizații, „toate sînt datorate poeților".

În ceea ce privește critica, admite mai multă toleranță prin motive atunci întemeiate, dată fiind nedezvoltarea creației originale și necesitatea traducerilor. Totuși, formulează ideea de mare însemnătate a necesității aprecierii limbajului specific : „Se va judeca fiecine în limbajul său, în părerea sa..."

Semnificative sînt pentru evoluția gîndirii estetice și critice de la noi din țară articolele *Pentru poezie* (1832) apărută în *Curierul românesc* și *Critica,* apărut în deschiderea volumului *Literatura, Critica,* I, (1860) din care s-a reprodus în continuare.

Nici rima, adică potrivirea sau împerecherea versurilor, nici numărul silabelor nu pot să facă poezia. Ea stă în descrieri, în sentiment, întru înălțarea duhului și a inimii, și într-aceeași vreme își are scaunul său în armonia vorbelor și mărimea limbei.

În toate veacurile, oamenii cu inima uscată și rece au disprețuit pe poeți, și laudile veacurilor viitoare i-au răsplătit după vrednicie. Cele mai vechi religii, cele mai înțelepte legi, cele mai însemnătoare civilizații, toate sînt datoare poeților. Ei mergeau înaintea tuturor noroadelor lumei întregi cu lira în mînă pe deosebite drumuri ce au umblat. Poeții singuri au dat pricină și au împins înainte spre sporire toate înțelegerile. Dacă soțietatea este un trup, simtimentul poeziei și al meșteșugurilor este sufletul care îl însuflețește și îl nobilează.

Unii zic că simtimentul [...] poetic, ideea nemărginirei, nădejdile și mustrările cugetului, imaginația omului și conștiința, facultățile ființei sale celii morale, toate lucrurile acestea sînt niște himere ; nimic nu este adevăr decît acelea ce putem simți și pipăi, toate celelalte sînt niște păreri metafizice.

„Ce este soarele ? Ce sînt colorele (fețele) ? zice cel orb din naștere. Sunetul îl auz, floarea o pipăi, mirosul ei îl răsuflu. Nici nu poci tăgădui că sînt, căci mi le mărturisesc simțurile ; dar soarele vostru, colorele voastre de care îmi tot vorbiți nu mi le-a descoperit nici una din simțirile mele. Acestea sînt niște păreri, niște himere ce vi le închipuiți voi. Nu voi să știu de nici una dintr-acestea, nu voi să crez decît acelea ce mi le vor spune simțirile mele ; eu sînt un adevărat înțelept".

Acest soare, ce îl tăgăduiește orbul, este acel sentiment care înalță sufletul nostru, îl înfrînge, îl mișcă și scoate dintr-însul inspirații (însuflări) poetice. Acest sim-

timent zice procopsitul nostru că nu este nimic, și o crez ; pentru că orbul de care vorbii mai bine ar dori să tăgăduiască soarele decît să mărturisească că este aceea ce un organ al simțirei lui îl oprește de a o înțelege.

Asemenea sîntem și noi ca orbul de care vorbim : aruncați asupra pămîntului cu un trup, singurul nostru organ, ale căruia simțiri sînt mărginite și facultățile nedeplinite, noi vrem cu acest instrument nesăvîrșit să cuprindem cu înțelegerea tot universul, natura întreagă, nemărginirea, totul întreg care nu este cunoscut slăbiciunei noastre. Lipsiți de objectul care noi nu-l putem vedea, pipăi, auzi, înțelege, începem a striga plini de o deșărtăciune copilărească că cutare lucru nu poate să fie, și cu toate acestea, ardicînd ochii noștri preste capetele noastre în mijlocul tăcerii nopților, aruncînd privirea noastră dincolo de toate aceste stele ce strălucesc în ceruri, începem a ne întreba dacă tăria este mărginită sau nu, în vreme ce sîntem asemenea de neputincioși de a cunoaște hotarăle ei sau de a înțelege întinderea ei cea nemărginită !

Fii ai meșteșugurilor, poeților, artiștilor, oameni a cărora imaginație este vie și a cărora inimă este generoasă, lăsați lumea să vorbească din interes sau din sistemă. Voi totdauna cînd veți voi puteți să fiți ca dînșii ; ei însă nu sînt destoinici ca să ajungă vreodată în starea voastră. Ființa lor este simplă și proastă ; traiul lor este al trupului, care îl au toate dobitoacele, cu deosebirea numai că o pornire mai delicată pentru om îl face mai lesnitor și mai plăcut. Dar ființa voastră este îndoită, ca și natura voastră : pre lîngă traiul trupului [...] voi mai uniți și traiul sufletului. [...] Puși în mijlocul oamenilor ca niște patriarși ai înțelegerii, voi prin meșteșugurile voastre v-ați adîncit asupra frumosului formelor ; prin filosofie ați coprins frumosul cugetării ; prin poezie ați croit frumosul în limbi. Sora meșteșugurilor și a filoso-

fiei, poezia dar le este a lor soață în veci nedeslipită. Cînd meșteșugurile vor ajunge netrebuincioase civilizației, cînd filosofia va înceta de a spune legile la societăți, numai atunci poezia va pierde imperiul său. Așadar nu este ea așa de vecinică ca și civilizația, ca și legile ? [I. Heliade Rădulescu, *Pagini alese,* București, Editura Tineretului, 1965, pp. 149—151.]

## CRITICA

[...] Facil este a critica, anevoie însă a face. A critica e mai totuna cu a nu-ți plăcea fapta ce ai înainte ; a face mai bine iară este o crimă ce nici mort nu ți-o iartă cel ce a făcut mai rău. Sînt însă și excepțiuni la regule : sînt, voi să zic, bărbați generoși sau înțelepți ce își cunosc erorile și mulțumesc celor ce li le arată ; aceasta însă e o raritate, e un grad înalt de cunoștință ; căci e foarte mult cînd începe omul a cunoaște ce îi lipsește.

[...] A nu intra în coloanele acestei scrieri spre critică decît numai cărțile sau scrierile ce merită considerație și stimă. Pentru celelalte nu se va vedea decît o tăcere profundă și o fierbinte rugă către Dumnezeu spre a li ierta, în eterna uitare, toate păcatele de voie sau fără voie ce vor fi comis și ele, ca niște cărți ce sînt.

La traducțiuni, a se face numai observațiuni la limbă, pentru că originalul își are în sine de la autorul său meritele sau defectele. Traducătorul este solidar numai despre limbă sau stil.

La versuri, a se observa nu numai limba, ci și versificația.

[...] Bazile sau principele după cari se vor face observațiunile noastre nu vor fi altele decît principe generali de logică, de estetică, de retorică, de gramatică generală,

de gramatică română, în ceea ce intră în natura limbei și e recunoscut de toți cîți au scris-o mai bine în orice timp și în orice provincie română.

De e cineva ruginit sau conservator exclusiv în ale limbei, de este moderat, de este radical în scrierea limbei, se va judica după credința sa, după legile sale : despre *religiunile* literare se va vedea o toleranță întreagă în critica noastră. Se va judeca fiecine în limbagiul său, în părerea sa, numai să aibă limbagiu sau limbă, numai să aibă părere. Cînd zicem *limbă* și *părere,* apăsăm asupra vorbelor și credem că oricare voiește să treacă între literați, cel puțin își va fi dat definiția despre aceste două objecte, ca să aibă un principiu de unde să plece. [I. Heliade Rădulescu, *op. cit.*, pp. 159—161, 163.]

## MIHAIL KOGĂLNICEANU

### (1817—1891)

Om politic progresist, inițiator al unor măsuri importante sub raport cultural într-o perioadă din istoria țării cînd se impuneau clarificări necesare în ceea ce privește strategia dezvoltării culturii naționale, Mihail Kogălniceanu a susținut încă din 1840, cîteva idei directoare referitoare la rolul artei și a literaturii în viața socială, la menirea creației originale și la aportul criticii în promovarea valorilor autentice. „Estetica" sa este implicită, el n-a elaborat studii speciale dedicate artei și frumosului, dar a aplicat cu fermitate unele principii de ideologie politică și literară, care s-au dovedit atunci nu numai necesare — pe moment, ci și formatoare pe termen lung. Într-un fel, el a prefigurat critica de „direcție" culturală maioresciană de mai tîrziu. Kogălniceanu, în celebra *Introducție* la *Dacia literară,* exprimă într-o sumă de formulări concise următoarele idei : a) scriitorii trebuie să creeze opere originale sub raport estetic ; b) apărarea compa-

tibilității dintre fondul „național" al operei și cel al realizării artistice ; c) deși nu se poate vorbi la Kogălniceanu de o apreciere estetică a literaturii, aceasta din urmă fiind subordonată — perfect explicabil — idealurilor naționale și sociale și comandamentelor morale derivate de aici, totuși, importanța critică a disocierilor și precizărilor sale a fost incontestabilă. El a revendicat dreptul criticii de-a judeca orice operă, și considera că literatura națională originală nu se poate dezvolta și afirma în absența unei aprecieri critice constante, consecvente și bazate pe criterii.

Am reprodus, în continuare, fragmentul final din *Introducție* la *Dacia literară*, scris de Kogălniceanu pentru primul număr al revistei. O parte din aceste idei au fost reluate de autor în cuprinsul programelor revistelor *Propășirea* (1844) și *Steaua Dunării* (1855).

## DACIA LITERARĂ
(INTRODUCȚIE)

O foaie, dar, carea, părăsind politica, s-ar îndeletnici numai cu literatura națională, o foaie carea, făcînd abnegație de loc, ar fi numai o foaie românească și, prin urmare, s-ar îndeletnici cu producțiile românești, fie din oricea parte a Daciei, numai să fie bune, această foaie, zic, ar împlini o mare lipsă în literatura noastră. O asemenea foaie ne vom sili ca să fie *Dacia Literară ;* ne vom sili, pentru că nu avem sumeața pretenție să facem mai bine decît predecesorii noștri. Însă urmînd unui drum bătut de dînșii, folosindu-ne de cercările și de ispita lor, vom ave mai puține greutăți și mai mari înlesniri în lucrările noastre.

*Dacia,* afară de compunerile originale a redacției și a conlucrătorilor săi, va primi în coloanele sale cele mai bune scrieri originale ce va găsi în deosebitele jurnaluri

românești. Așadar, foaia noastră va fi un repertoriu general a literaturii românești, în carele, ca într-o oglindă, se vor vedea scriitori moldoveni, munteni, ardeleni, bănățeni, bucovineni, fieștecarele cu ideile sale, cu limba sa, cu tipul său.

Urmînd unui asemine plan, *Dacia* nu poate decît să fie bine primită de publicul cetitor. Cît pentru ceea ce se atinge de datoriile redacției, noi ne vom sili ca moralul să fie pururea pentru noi o tablă de legi și scandalul o urîciune izgonită. Critica noastră va fi nepărtinitoare ; vom critica cartea, iar nu persoana. Vrăjmași ai arbitrarului, nu vom fi arbitrari în judecățile noastre literare. Iubitori ai păcei, nu vom primi nici în foaia noastră discuții ce ar pute să se schimbe în vrajbe. Literatura noastră are trebuință de unire, iar nu de dizbinare ; cît pentru noi, dar, vom căuta să nu dăm cea mai mică pricină din care s-ar putea isca o urîtă și neplăcută neunire. În sfîrșit, țălul nostru este realizația dorinții ca românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți.

Dorul imitației s-au făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național. Această manie este mai ales covîrșitoare în literatură. Mai în toate zilele ies de subt teasc cărți în limba românească. Dar ce folos ! Că sînt numai traducții din alte limbi și încă și acele de-ar fi bune. Traducțiile însă nu fac o literatură. Noi vom prigoni cît vom putea această manie ucigătoare a gustului original, însușirea cea mai prețioasă a unii literaturi. Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sînt destul de mari, obiceiurile noastre sînt destul de pitorești și de poetice, pentru ca să putem găsi și la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații. Foaia noastră va primi cît se poate mai rar traduceri din alte limbi ; compuneri originale îi vor umple mai toate coloanele.

*Dacia,* ce, prin urmare, va cuprinde toate ramurile literaturei noastre, va fi despărțită în patru părți. În partea dintîi vor fi compuneri originale a conlucrătorilor foaiei ; partea a doa va ave articole originale din celelalte jurnaluri românești. Partea a treia se va îndeletnici cu critica cărților nou ieșite în deosăbitele provincii a vechei Dacii. [M. Kogălniceanu, *Opere* I, *Beletristica, studii literare, culturale și sociale*, p. 223.]

## CEZAR BOLLIAC

**(1813—1881)**

Cunoscutul poet și revoluționar de la 1848 a elaborat, mai ales în perioada anilor 1845—1846, și cîteva articole semnificative pentru evoluția gîndirii estetice românești. Fondul acestor idei este solidar, la Cezar Bolliac, cu ideologia romantică despre rolul mesianic al poetului în viața socială și cu încrederea sa în forța modelatoare a artei, a poeziei în primul rînd, pe care el o consideră a fi, pe urmele lui G. Vico, cel dintîi act spiritual al umanității. Cel mai elaborat articol al său în probleme de estetică este cel intitulat *Poezia* apărut în 1846 în *Foaie pentru minte, inimă și literatură* (numerele 27, 28, 29 și 30) și în care conceptul de poezie este adus în prim plan dintr-o perspectivă estetică. În acest sens, se susține că din punct de vedere istoric, poezia este anterioară arhitecturii și picturii. Subtextual se admite și o proeminență valorică a poeziei în fața celorlalte forme de artă. Merită, de asemenea, amintită în acest context definiția poeziei și în manieră hegeliană, Bolliac precedîndu-i pe Radu Ionescu și Titu Maiorescu : În *Poezia,* Bolliac notează : „Răpitoarea frumuseță a unui product de artă este o revelație a însăși ideii practice sub forme externe și simțite".

Bolliac articulează coerent ideile sale despre poezie și arte optînd predilect pentru soluțiile oferite de programele estetice ale romantismului. În această ordine de idei, se înscrie contesta-

rea esteticii normative (în articolul din 1845 apărut în *Foaia pentru minte, inimă şi literatură* nr. 8, intitulat *Răspuns la articolul Poezie* se specifică în mod categoric : „nu urmez poveţilor d-lui Boileau...") şi considerarea poeziei ca fiind nu un produs al canoanelor, ci un rod al inspiraţiei geniale. Alături de Ion Heliade-Rădulescu, Bolliac a făcut cunoscut marelui public şi creatorilor noştri principiile de bază ale esteticii romantice. În afară de cele două articole menţionate, Bolliac a mai scris şi : *Poezie populară* (în *Vestitorul românesc* VIII, 1844, nr. 8) ; *Către scriitorii noştri* (în *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, 1844, nr. 40) ; *Teatrul şi publicul* (în *Trompeta Carpaţilor* X, 1872, nr. 1023). În ediţia de faţă am reprodus din articolele : *Poezie* (1846) ; *Poezie populară* (1844) şi *Teatrul şi publicul* (1872). Am utilizat volumul Cezar Bolliac, *Despre literatură*, Bucureşti, E.S.P.L.A, 1954.

## [ORIGINEA ARTEI ŞI A POEZIEI]

Originea Poeziei atinge leagănul civilizaţiei populilor. Omul — sălbatic la începutul său ca şi stîncele ce locuia, necunoscînd alte trebuinţe decît paza lui, nutrit cu ierburile ce semănase mîna naturii sub picioarele lui, sau cu cărnurile bătînde ce rupeau de pe fiarele sălbatice ca şi dînsul, rătăcit în veci, fără idei, crud mai mult sau mai puţin după energia trebuinţelor sale, după temperatura şi rodnicia locurilor unde îşi tîra lunga sa copilărie — înceta de a trăi mai-nainte d-a şti c-a fost. Dar această stare a Omului nu putea fi eternă, căci într-însul era germinele armoniei şi germinele armoniei este instinctul sociabilităţii. Tata a trebuit să se ţină pe lîngă aceea ce purta rodul plăcerilor sale, şi fiul pe locul unde a văzut că au rămas oasele mumei. La glasul de bucurie sau de mîhnire au trebuit să concure pribegii care s-au întîmplat în pregiur, căci acel glas purta o melodie şi

melodia atrage și îmblînzește fiarele. Acum oamenii trăia în cete căci astfel se apăra mai bine de intemperii și fiarele ce-i amenința, și își înlesnea mai bine trebuințele. Ca să se înțeleagă între dînșii le-au trebuit sunete variate și toată ideea ce ei dobîndeau trebuia să fie însemnată printr-un nou sunet, care sunet este o notă a armoniei. Toți se unesc că Gandul și Indul au văzut mai întîi pe Om a se deosebi de fiare și a porni spre sociabilitate pe glasúl armoniei. Mai toate alegoriile, fabulele și maximele în care s-au depus primii grăunți de morală ce s-a insinuat în populi prin spiritul religiilor și-au avut izvoarele pe acești țărmi, sau mai bine s-au născut sub acest cer de pace unde inteligența umană a prins rădăcină pentru întîiași dată. Cel dintîi om sau oamenii pe care îi mai țin minte tradițiile — pe care i-au numit rînduri-rînduri Brama, Moisi, Amon, Odin, Apolon, Prometeu — au fost poeți ; și glasul — prin care și-au supus contemporanii, i-au strîns în societate și au lăsat aforisme de frăție și morală între dînșii — a fost Poezia. Prin Poezie s-au transmis generațiilor posterioare toate experiențele ce rația omenească și-a tras din întîmplări și din cercetarea naturii lucrurilor. Toți legiuitorii vechimii au fost poeți : se dovedește din legiuirile ce au consacrat prin Poezie. [Cezar Bolliac, *Despre literatură*, București, E.S.P.L.A., 1954, pp. 48—50.]

Mai tîrziu, după ideea de super-umanitate, după înlesnirea traiului, au trebuit să înceapă și altele, plăpînde și nesigure la începutul lor, ca și ideile la prima lor circulară în capetele omenești, ca și poezia la începutul ei. [Cezar Bolliac, *op. cit.*, p. 55.]

În arte se poate vedea și chiar diversele idei ce a dat poezia despre zeitate : prin arhitectură a întrupat și a stabilit oarecum ideea zeității în colosurile templurilor ; prin sculptură a expus zeitatea sub oarecare formă ;

prin pictură a colorat-o și a spiritualizat-o ceva mai mult, și prin muzică i-a dat maiestatea și sublimul ; iar pentru dînsa poezia — carea în toate vîrstele filosofiei a fost pusă mai presus de plastică și de muzică și privită ca creator și al plasticei și al muzicei — de cîte ori a voit să exprime de-a dreptul prin-însa ideea zeității, și-a conservat misterul a o reprezenta numai ideală — mister ce nu l-a putut împrumuta artelor. [Cezar Bolliac, *op. cit.*, pp. 59—60.]

Cît va trăi neamul omenesc va trăi și această nobilă facultate a sa, împotriva celor ce zic că a trecut puterea ei : puterea ei este împlîntată în inima omului, și cînd afecțiile, trebuințele și dorințele lui vor schimba direcția lor, ea va fi totdeauna înainte mergător spre a le înnobila, a le idealiza. Nu trebuie să confundăm și să mărginim poezia numai ca artă — are și ea partea sa care se poate numi artă — însă aceasta este ca să zic așa numai partea ce are în plastică și în muzică, cînd își ia o formă și o specie oarecare, adică se pune sub cutare structură de vers, își ia o melodie și o cadință oarecare, își ia o fizionomie, sub care se arată simțurilor ; însă și atunci poezia este arta cea mai completă, cea mai varie și mai sublimă ; ea își improvizează diversele calități și are a face totdeodată și cu simțurile și cu inima ; dă auzului ceea ce dă muzica, vederii ceea ce dă plastica și inimii ceea ce nu dă nici muzica, nici plastica : acel sublim patetic, melancolic, grațios și bun, care o înalță, o strivește, o înmoaie și o alină, o învie și o înveselește. [Cezar Bolliac, *op. cit.*, 1954, pp. 61-62.]

Poetul este geniul și Artiștii sînt talentul. Ideea ce va deștepta el, aceea a să zboare peste vulg, aceea a să invite și a să dirige acel flux și reflux al patimilor și al dorințelor populilor. Dacă artele în vechime au fost religioase și belicoase, cauza a fost fiindcă Poezia era re-

ligioasă şi belicoasă ; dacă acestea au decăzut şi au devenit tîrîtoare şi coruptive, cauza este că Poezia a decăzut, s-a făcut tîrîtoare şi coruptivă. Cînd Poezia se va înălţa la demnitatea ei, cînd îşi va lua iarăşi în dreapta facla luminilor şi în stînga viciul slăbiciunilor şi al viţiului, şi va vorbi în limba cea pozitivă şi înţeleasă de astăzi, atunci solemnităţile şi sărbătorile populilor se vor face de către populi pentru populi, atunci şi actele frumoase vor recîştiga şi ele demnitatea lor ca nişte credincioşi sateliţi ai Poeziei. Precum economistul utilizează luxul, aşa şi Poetul trebuie să utilizeze Poezia. Toată ideea ce naşte imaginaţia trebuie să fie utilă : fabricantul caută machine spre a o întrupa, a-i da forme şi coalităţi plăcute simţurilor, a o reproduce, multiplica spre o înlesnire şi spre o îmbunătăţire oarecare a vieţii animale. Poetul trebuie să caute, şi el în rîndul său — mijloace a o face simţită inimii şi fanteziei, vie şi pronunţat, să caute şi el un spaţiu de forme a o reprezenta plăcută şi simţurilor, acestor comişi ai inimii şi ai raţiei. Dacă luxul materiei contribuieşte a înnobila pe Om şi societatea lui, cu cît mai mult luxul raţiei ! Poezia este luxul raţiei şi misia ei este să înnobileze raţia, precum luxul materiei nobilează materia. [Cezar Bolliac, *op. cit.*, pp. 73—75.]

## POEZIA POPULARĂ

Tot poporul are caracterul său, gradul său de simţitate şi felul său de gust în arte. Cînd va cineva să-şi facă o idee despre caracterul şi simţitatea unei naţii, nu trebuie să o cerceteze în saloanele aristocraţilor săi, unde toate simtimentele sînt îngînate, şi unde spulberează ideile vagabonde şi bastarde ce ajung cosmopolite pe aripile

luxului : trebuie să se coboare în fundul norodului, în matca naţiii ; să vază traiul săteanului, afecţiile lui, şi în acest chip numai va putea zice că are o idee despre caracterul acelei naţii. Trăsura însă cea mai caracteristică care poate da o idee fisiognomistului filosof ce voieşte să studieze de departe o naţie oarecare este poezia ; poezia populară, a cării melodie, ritm, cantilină, expresii şi idei nu sînt nicidecum profanate de îngălarea imitaţiii streinismurilor, şi de afecţiile inimilor obosite şi roase prin atîtea deosebite role cu care au trebuit să se îmbrace pentru a juca în astă comedie bizară pe care o numim *înalta soţietate*. [Cezar Bolliac, *op. cit.*, pp. 18—19.]

## [ARTĂ ŞI FRUMOS]

Cînd trebuinţele neapărate se împlinesc, omul îşi caută plăceri ; şi aceste plăceri gustate o dată, ajung şi ele tendinţe neapărate. Aceste trebuinţe ale omului civilizat sînt artele, sau mai bine arta.

Artele fiind un efect al înnobilării omului, au o influinţă mai directă decît acele trebuinţe neapărate la conservarea corpului său ; şi, prin urmare, direcţia ce vor lua artele, ţinta ce-şi vor propune se va resimţi în datine şi în costume. Artele au trebuit să se nască în urma zeităţii, cu mult mai tîrziu de poezie, care a dat ideea despre zeitate şi a dat artelor de lucru. Arta este totdeauna imaginea ideilor poetice care inspiră chiar ele pe artişti a le înfăţişa ; şi, o faptă perfecţionată de artă este poezia, este însăşi ideea ce a întrebuinţat pe artist numai drept organ şi i-a dictat ea să-i dea el o formă în materie sau pe materie. Fapta perfectă ce iese din mîna artistului este totdeodată şi creatorul şi creatura artistului. [Cezar Bolliac, *op. cit.*, pp. 57—58.]

Răpitoarea frumuseță a unui product de artă este o revelație a însăși ideii poetice sub forme externe și simțire. [Cezar Bolliac, *op. cit.*, p. 59.]

Numai poezia poate să coprinză și să expuie toate ideile, toate simțiciunile și toate cunoștințele de care poate fi primitoare natura omenească ; numai ea poate să se mlădie, să se varieze pe toate mișcările inimii și să se întinză pe toate fugile sufletului. [Cezar Bolliac, *op. cit.*, p. 60.]

Resorturile și mijloacele poeziei sînt multe și varii fără sfîrșit ; în ea poate să încapă spațiul, eternul și infinitul, căci toți aceștia sînt fii ai ei. Ea nu urmează cutare sau cutare stil, cutare sau cutare școală, cutare sau cutare metod. Geniul poetic, care este spiritul universului, cînd binevoiește a se incarna, n-are trebuință de învățător sau de exemple ; ideea și materia, nereprezentate încă, plană caos tremurînd înainte-i, și el formează universuri. [Cezar Bolliac, *op. cit.*, pp. 60—61.]

Cînd omul a obiectivat, cînd a reflectat ființa conștiinței sale, ideile, simtimentele, dorințele și indigențele inimii sale și le-a dat o existență independentă afară de sine ; cînd aceste direcții ale conștiinței, sau mai bine ale imaginației omenești au mers către o putere care afară din sine influențează asupră-i ; cînd a obiectivat sintimentul său de bunătate sau de iubire fundat în conștiința lui și a trebuit să închipuiasă existența unui obiect de adorat ; cînd s-a manifestat — zic — ideea despre infinit, a fost lucrare numai a poeziei, a poeziei intime, gemenea imaginației, înnăscute amîndouă în ființa Omului deodată cu Omul, care îl disting de animal și așază în sufletul lui acel barometru al dorințelor și al cunoștințelor, acel termometru al iubirii, al urîi și al tuturor patimilor, de care e primitoare natura Omului. [Cezar Bolliac, *op. cit.*, p. 63.]

Este timpul ca poezia să se ocupe să puie în mișcare toate resorturile sale la o prefacere întreagă, la o reformă totală de conștiință : schimbare a tuturor ideilor ce a avut pînă acum și are astăzi omul despre lume. Să cerceteze cu de-amănuntul izvoarele inegalității în societate și să nimicească toate formele și reformele sociale, politice și religioase, prefăcînd acea iubire numai teoretică de libertate și egalitate în libertate și egalitate practică și actuală. Să întemeieze o singură credință religioasă în locul tutulor credințelor învechite și prefăcute pînă astăzi : aceea a Rației și a libertății. Să dezvolte, să analizeze și să popularizeze științele abstracte în practică vie. [Cezar Bolliac, *op. cit.*, pp. 75—76.]

[...] frumosul se îmbracă în grotesc punîndu-se la modă toate sluțeniile ; se parodiază totul, fiindcă nimeni nu mai respectă nimic din ceea ce este respectabil [...]. [Cezar Bolliac, *op. cit.*, p. 83.]

## ANDREI MUREȘANU

**(1816—1863)**

Cunoscutul poet ardelean pașoptist Andrei Mureșanu a publicat în anul 1853 în *Telegraful Român* o serie de articole avînd ca obiect arta. Primul dintre ele, intitulat *Artile sau măiestriile cele frumoase,* dă proba faptului că, autorul lor are perfect conștiința sferei largi a frumosului, nu numai în artă, ci și în viață, natură sau relațiile interumane. Ideile sale surprind prin exactitatea și acuratețea formulărilor, prin unitatea de perspectivă avansată, fie că Andrei Mureșanu analizează evoluția istorică a diverselor arte sub influența ideilor lui Herder despre conexiunea artă-viață a popoarelor, fie că încearcă să izoleze fiecare artă în parte cu ceea ce aceasta are specific. Dezvoltarea firească a arte-

lor este văzută de Andrei Mureşanu ca fiind în legătură directă cu organizarea socială, cu un tip de orînduire care ar trebui să se caracterizeze prin atributele libertăţii, dreptăţii şi moralităţii : „N-are — spune el — să ne prindă mirare, dacă într-un stat, în care legile lui nu suferă o desfăşurare liberă a puterilor sufleteşti, vom căuta în deşert după artişti". Totodată, ataşat profund crezului său umanist şi patriotic, Andrei Mureşanu analizează într-o manieră adecvată şi situaţia artelor în România într-un alt şir de articole care prelungesc şi particularizează dezvoltările generale din *Arţile sau măiestriile cele frumoase.* În acest context, el formulează o idee de mare rezonanţă şi valoare pentru specificitatea noastră culturală, idee reductibilă apoi la formula paradigmatică : „românul s-a născut poet". În articolul *Românul şi poezia lui* se afirmă : „Nu este popor în lume care să aibă mai mare atragere de inimă către poezie, să afle mai multă plăcere în cîntece şi versuri, decît românul".

Toate articolele despre artă au apărut în *Telegraful Român* după cum urmează : *Arţile sau măiestriile cele frumoase,* I, 1853, nr. 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40 ; *Românul şi poezia lui,* I, 1853, nr. 41, 42, 43 ; *Românul în privinţa muzicei,* I, 1853, nr. 61, 62, 63 ; *Românul în privinţa picturei (zugrăvirei),* I, 1853, nr. 65.

În paginile ce urmează, am reprodus din aceste articole, după ediţia îngrijită de Livia Grămadă, Andrei Mureşanu, *Reflexii,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977.

## [ARTELE SAU MĂIESTRIILE CELE FRUMOASE. POEZIA, MUZICA, SCULPTURA, PICTURA]

Artă sau măiestrie, cum i-a zis românul, se numeşte tot ce poate produce omul cu mintea şi puterile sale trupeşti şi sufleteşti, într-un mod care să ne poată stoarce admiraţiunea şi încîntarea noastră. Aşa zice românul în viaţa de obşte despre un om ce cîntă frumos, despre un

june ce saltă sau joacă cu tact și foc, despre un muzicant ce sună un instrument cu ghibăcie, că el cîntă, saltă au sună instrumentul cu măiestrie. O femeie ce coasă frumos, ce știe scoate fire și a le împlea cu felurite flori, o numește cosetorească cu măiestrie. Cu un cuvînt, lucrul la care vedem că omul lui a întrebuințat o istățime deosebită, a desfășurat un talent frumos, o agerime de minte, îl numim lucru artificial sau maiestru. În înțelesul acesta ne vine de îndămînă a extinde însemnarea acestei vorbe pînă și la unele meserii mai fine [...].

Arta sau măiestria este o floare plăpîndă, care nu crește decît în pămîntul unde domnesc dreptul și moralitatea, pacea, liniștea și securitatea publică, cultura și științele, adecă în viața cetățeană, într-un stat bine regulat și apărat de tulburările și năvălirile celor neastîmpărați și neîmpăciuiți. Arta și științele sînt ramii uneia și aceleiași tulpine, una umbrează, nutrește, coace sau aduce la maturitate pe cealaltă. Știința pășește de la unul la mulți, iar arta sau măiestria din mulți își alege pe unul, ea este știința întrupată. Mai mulți pot cunoaște o știință, însă nu toți sînt în stare a o aduce la atîta, ca să devină artiști sau maiești în ea. Mulți filosofi au fost în lume, însă nu toți au pătruns cu știința lor, ca să deducă din aceea, fără a chema întru ajutori revelațiunea sau descoperirea, existiența unui Dumnezeu adevărat. De aceea putem zice că arta presupune știință, însă știința nu totdeauna artă.

[...] Pînă aici am vorbit despre artă îndeobște, acum însă voim a reduce însemnarea ei la o sferă mai îngustă, adecă a vorbi despre arțile frumoase, care se numesc și liberali. Aceste sînt : *poezia, muzica vocală* și *instrumentală*, adecă cîntarea din gură au cu o unealtă, *desemnul* și *pictura, arhitectura* și *sculptura, saltul, mimica* și *teatrul*.

Cînd spiritul omenesc vine în atingere cu lumea simțirilor, de loc se deșteaptă în el acea scînteie dumneze-

iască, ce pînă atunci stătea ascunsă, care-l însuflețește și îmbărbată ca să se încerce a păși pe cîmpul uneia sau alteia din aceste arți frumoase. Goethe, întrebat fiind ce este poezia, a răspuns : poezia este un simțement viu de a coprinde lucrurile din lume după toate împrejurările lor, și puterea de a le reproduce sau răspica cu grație și suavitate. Apoi, ce se zice despre poezie se înțelege și despre celelalte arți frumoase. În această scurtă definițiune se coprinde foarte mult. Artistul, va să zică, trebuie să aibă voie și putere, gust și tact întru alegerea lucrului, o deosebită aplecare spre acea coprindere, pînă cînd să poată aduce obiectul la o perfecțiune deplină. Pentru aceea sînt așa rare capitele d-operă în cîmpul arților frumoase, căci rar se întîmplă ca să se plinească toate condițiunile aceste. Unul își alege o idee măreață, dar n-are chemare ca să o executeze cu măiestrie ; celălalt începe cu măiestrie și la urmă se pomenește în meserie. Arta are momentele sale de producere, întocma ca amorul, în care spiritul creator străbate în o parte a simțirilor, pe care o face purtătoare și conducătoare de puterea sa. O lucrare numai atunci devine măiastră, cînd puterile spirituali ce le-a întrebuințat artistul lucră cu însuflețire asupra omului său, încît privitoriul se răpește și fără voie de admirațiune. Ce e drept, atîrnă mult și de la gradul culturei în care se află însul ce cearcă să judece acel cap d-operă, fie acela o persoană, fie un popor, o națiune întreagă.

[...] Artistul nu poate să nu vină în atingere cu tot ce este împrejur de sine. Pe el îl încîntă o frunză ce se mișcă pe un copaci, îl aduce la însuflețire o privire de pe un munte, o pasere ce zboară, ținutul în care trăiește, patria în care s-a născut ; pe el îl mișcă istoria, religiunea, științele, năravurile, drepturile, limba, monumintele poporului său, al cărui mădulari este și el. Fantasia lui află nutremîntul său spiritual în ideile și părerile, judițele și prejudițele, patimele de care este stăpînită

soțietatea în care se află. Toate aceste însă atîrnă foarte mult de la întocmirea și legile statului ce-l îndătorează. Deci n-are să ne prindă mirare, dacă într-un stat, în care legile lui nu sufăr o desfășurare liberă a puterilor sufletești, vom căuta în deșert după artiști, bărbați cu renume în științe, genii mijlocitori de epoce nouă în privința propășirei și a perfecționărei de popoare.

[...] Atît romanii cît și grecii ș-au întemeiat statul și arta pe sclavie, aceștia ca să fie stăpîniți de artă, iar aceia serviți de ea. [Andrei Mureșanu, *Reflexii,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, pp. 106, 108, 109-111, 120.]

Poezia, ca să poată fi productivă, trebuie, sau să se simtă încîntată de un trecut glorios, bogat în evenimente, care să deprindă a lor înrîurință și asupra timpului de față, sau să poarte în inimă o credință vie într-un viitor eclatant, și credința aceea să-și aibă fundamentul său în colțul cel înflorit din cîmpul unei nouă vieți a poporului. [Andrei Mureșanu, *op. cit.*, p. 121.]

Unul din mijloacele naintătoare de cultura unei limbi, după cum văzurăm pe larg în articulul *Arțile cele frumoase,* a fost și este poezia. Aceasta a stătut în mare vază la toate popoarele antice, aceasta se prețuiește după demnitate și astăzi de către toate națiunile aspirătoare la o cultură mai naltă. Deci și noi ne încercăm a vorbi în coloanele acestui jurnal despre poezia noastră națională, ca despre un mijloc naintători de cultura limbei noastre, iar nu numai ca despre o artă frumoasă, către care, poate că în parte, simțim o vie aplecare.

Poezia a dat întîiul impuls la cultivarea fiecărei limbi, poezia a însuflat întîia plăcere la om pentru a citi ceva în limba sa, poezia a îndulcit pe cititori ca să propășască mai departe în lectură. Îmi aduc aminte cum mă întreba, înainte de aceasta cu vreo cincisprezece ani, oacheșele brașovene, dacă este vreun vers în numărul

gazetei de astăzi, și cînd le răspundeam că este, pe lîngă acel versurel, ce-l afla la călcîiul foaii și pe care-l citea mai întîi, se îndupleca a citi numărul întreg.

Poezia a fost limba de comunicațiune între cei apăsați și înfierați cu marca sclaviei. Poezia a fost și va fi totdeauna apostolul și propășitoriul libertatei, cu care ea este așa de strîns rudită.

Nu este popor în lume care să aibă mai mare atragere de inimă către poezie, să afle mai multă plăcere în cîntece și versuri, decît românul. [Andrei Mureșanu, *op. cit.*, pp. 134—135.]

Pe drept se poate pune întrebarea, că cine-i face lui atîtea versuri, parte de bucurie, parte de întristare? Cine i-a compus baladele cele frumoase, biografiile, bravurele cutăror bărbați, ce se făcură renumiți înaintea lui prin spaimă au blîndețe, prin bunătate au chiar și prin întreprinderi ostășești? Doară bărbați literați trecuți prin toate științele? Departe sîntem! Genii din sînul poporului, carii, necum să fie știut ceva de prosodia latină, despre metrul lui Virgiliu, Orațiu au Ovidiu ș.a., dar n-au știut nice măcar a scrie și a citi bine. Și cu toate aceste, poeziile lor au un ce așa dulce, nește simțiri atît de doioase, idei atît de nalte și notițe istorice de o așa mare însemnătate, încît cel ce le cunoaște, le coprinde și le prețuiește după demnitate, trebuie să mărturisească că asemenea poezii poporali formează o avere curat națiunală, care merită a fi adusă la lumină și scutită cu orișice preț de perițiune, ca un semn de glorie pentru națiunea română. [Andrei Mureșanu, *op. cit.*, pp. 137—138.]

Cu cît un popor este mai umblat în lume, cu atîta și gustul lui în orice privință este mai rafinat. [Andrei Mureșanu, *op. cit.*, p. 161.]

Vocea sau glasul omului este expresiunea cea nemijlocită a dispoziținei sale dinăuntru. Muzica, adecă limba

artificială a sufletului, a inimei, a dispoziţiunei interne, este simţemîntul ce se împarte după ritmuri, care în melodie-şi are progresul vremelnic, iar în armonie expresiunea coprinsului său. Ea în desfăşurarea sa generală este o măiestrie curat creştinească. Căci chiar ideea cea mai de frunte a creştinismului este dragostea creştinească, care se reazimă pe o consunanţă armonioasă a simţemintelor, precum se reazimă credinţa creştină pe rădicarea sufletului de la cele timpurane la cele eterne. Şi aceasta este unica cauză pentru care muzica, la popoarele din vechime, n-a putut ajunge la acea deplinătate de care ea se bucură astăzi. [Andrei Mureşanu, *op. cit.*, p. 125.]

Muzica, de la cuvîntul grecesc *musiki*, în înţelesul cel mai departe însemnează măiestria muselor. [...] Muzica este o răspicare a simţirilor noastre dinăuntru, o expresiune a dispuseţiunei omului din partea inimei, ce nu o putem altfeli vedea niciodată, am zis-o în vorbirea despre arţiile sau măiestriile cele frumoase. Cum că ea a fost plăcută şi căutată de toate popoarele din vechime, dau dovadă expresiunile cele măreţe ce le aflăm în cărţile vechi despre muzică şi muzicanţi. [Andrei Mureşanu, *op. cit.*, pp. 145—146.]

Frumos este şi cireşul sălbatic ; însă experiinţa a dovedit că altuindu-l, nu numai că reiasă mai frumos, ci aduce şi fructuri mai bune. Frumos este calul sălbatic, ce nu cunoaşte frîu şi şa ; însă mult mai frumos şi mai preţuit cînd ştie să păşească în buiestru şi să sară după deprinderea ce i-a dat-o călăreţul cel ingenios, făcînd să ştie de frîu şi de chingă. Frumoasă este şi cîntarea pe glasul gurei, mai ales cînd cîntăreţul au cîntăreaţa este înzestrată de la natură cu un vers dulce şi plăcut ; experiinţa însă a dovedit şi o dovedeşte că, cultivîndu-se acel vers după legile muzicei vocali, încîntă şi fermecă

nu numai pe omul cu gust cioplit și rafinat, ci încă și pe sălbaticul din pustiile Asiei și Africei. [Andrei Mureșanu, *op. cit.*, p. 153.]

Cîntările armonioase, pe lîngă alte foloase [...] ne vor mai aduce și pe acele că cu vreme va secunda și poporul în armonie. [Andrei Mureșanu, *op. cit.*, p. 157.]

Sculptura, ajutată și naintată de o parte, prin arhitectură, iar de alta, mișcată prin gimnastică și însuflețită prin poezie, a inventat mii de forme în piatră și metal. [Andrei Mureșanu, *op. cit.*, pp. 117—118.]

Sculptura și pictura, cu toate aceste împrejurări, au luat o înaintare îmbucurătoare, mai ales de cînd au început a se lăți printre toate clasele poporului. La a lor propășire a condus mult și invențiunile cele mai nouă, cum este dagherotipul cu reformele lui, zugrăvirea în glajă sau vitru ș.a. [Andrei Mureșanu, *op. cit.*, p. 131.]

A zugrăvi însemnează a înfățișa prin ajutoriul colorilor pe hîrtie, pînză, lemn sau metal o figură omenească, o vietate, sau orice alt lucru din lume, astfeli ca să seamine cu originalele său. Pictura, ca știință adusă în sistemă, și ca una din arțile cele frumoase, are și ea principiile și regulele sale inventate din vechime și perfecționate după deosebitele epopee prin care avu ea a trece, de la care, fără scădere, nu se poate abate nici un diletant. Dacă arta aceasta frumoasă ar avea de a face numai cu persoane au lucruri care le vedem noi înaintea ochilor noștri, atunci ea ar fi în stare a da celui ce o pricepe bine, testimoniul cel mai eclatant din lume. Adecă avînd pictorele atîta desteritate în penelul său, încît să mă nimerească nu numai în față, ci și în celelalte părți ale trupului, de exemplu, în talia trupului și în degetele mînelor ș.a., adeverința cea mai bună despre arta lui

este că toată lumea care mă cunoaşte din persoană trebuie să zică că sînt bine înfăţişat în portret, precum şi, în cazul contrariu, că cel ce mă zugrăvi este numai un cîrpaci. Dar fiindcă pictura are de a face şi cu lucruri ideali, cu persoane care trăiră înainte de aceasta cu sute au şi mii de ani, de a căror fizionomie nime îşi mai poate aduce aminte, prin această împrejurare se deschide un cîmp foarte larg, pe care numai artistul demn de acest nume păşeşte cu securitate, iar şarlatanul sau cîrpaciul îmblă rătăcind din o margine în alta, înşelîndu-se întîi pe sine, după aceea pe publicul cel simplu, care, fiind idiot în privinţa aceasta, uşor se alunecă a crede că acei mînjitori va fi avînd idee lămurită despre obiectul ce se încearcă a-l înfăţişa.

La pictură, se cere, ca şi la poezie şi muzică, pe lîngă un talent ingenios şi o fantasie ageră, deplină cultură ştiinţifică şi dintre toate o experienţă rară.

[...] Pictura, ca şi alte ştiinţe, se subtîmparte în ale sale specialităţi. Aşa vedem pe unii pictori coprinzîndu-se numai cu depingerea de ţinuturi frumoase, de văi atrăgătoare, de păduri, munţi şi cîmpii romantice. În ceea ce priveşte la icoanele bisericeşti, pictorii deosebesc pînă astăzi stilul bizantin sau răsăritean de cel roman sau apusean. [Andrei Mureşanu, *op. cit.*, pp. 159—160.]

## RADU IONESCU

**(1832—1873)**

Critic literar, poet şi ziarist, Radu Ionescu s-a afirmat în domeniul esteticii în special prin articolul foarte dens ideatic şi matur problematic *Principiile criticei* publicat în *Revista română*, mai 1861, în interiorul căruia se propune, argumentîndu-se coe-

rent, o definiție asupra frumosului și artei, evident de sorginte hegeliană. Frumosul „reprezintă ideea sub o formă simțitoare" va afirma el în acest studiu. Arta este analizată de Radu Ionescu în elementele ei componente în opoziție cu știința, prima fiind izvorîtă, după opinia sa, din imaginație („dar divin al naturei") și concretizată în reprezentări plăcute, în timp ce, cea de a doua — rezultatul inteligenței — este finalizată într-o abstracțiune (lege). În prelungirea esteticii hegeliene (pe care o cunoștea, e sigur, dintr-o traducere franțuzească, dar poate și direct) arată că adevăratul scop al artei este de a reprezenta idealul, „care este cea mai înaltă expresiune a frumosului, cea mai mare perfecțiune a frumuseții ce există în natură".

Convins de rolul criticii în toate domeniile activităților și formelor spirituale, Radu Ionescu o întemeiază deductiv concepînd-o ca o comparație perpetuă a operei cu prototipul ideal, rezultat și el, la rîndul lui, din suma legilor istorice ale respectivului gen și specie artistică sau literară.

Se admite acum tot mai curent că prin ideile sale, inclusiv prin prefigurarea de către autorul *Principiilor criticei* a celebrei „înălțări impersonale" maioresciene (idealul frumosului, se afirmă textual, „înalță sufletul nostru într-o regiune divină de impresiuni încîntătoare"), Radu Ionescu este cel mai important teoretician prejunimist.

## [FRUMOSUL ȘI DIVERSELE ARTE]

Aceste principii absolute, cari formează în științe calea spre a ajunge la descoperirea adevărului, există asemine și în artă, sub toate variatele ei forme. Orice creațiune a întinsei imaginațiuni, o poemă, o statuă, un monument, o pictură, o operă muzicală, este ca și o descoperire în știință, supusă la regule neschimbate, după cari trebuie să judicăm orice producție a artei.

[...] Între percepțiunea simplă a simțurilor, care ne face a cunoaște numai forma exterioară a obiectelor, și abstracțiunea anevoie de pătruns a inteligenței, care ne înfățișează caracterele lor generale, găsim *arta,* care ține oarecum mijlocul între aceste două chipuri extreme de a descoperi adevărul și a cunoaște universul care ne încongiură.

Arta se deosebește de percepțiunea simțurilor pentru că, după ce observă un obiect, nu se oprește cu totul la adevărata sa realitate, dar la aparința sa plăcută, la forma sa frumoasă, fără a căuta daca poate să fie folositor sau nu ; se deosebește asemine de abstracțiunea inteligenței, de știința curată, fiindcă se interesează de forma particulară a obiectelor și observă, studiază deosebitele lor caractere, spre a ne reprezinta pe fiecare sub cele mai plăcute și frumoase forme.

Astfel arta, neoprindu-se nici la realitatea materială a obiectelor, nici la abstracțiunea științei, caută o aparință frumoasă, o imagine a adevărului, o formă a idealului, care poate exista în nemărginita varietate a obiectelor de cari sîntem încongiurați.

[...] știința este rezultatul inteligenței și ne expune adevărul prin abstracțiuni ; arta se întemeiază mai mult pe imaginațiune și, arătîndu-ne adevărul prin imagini plăcute, ne face a-l înțelege cu mai multă facilitate. Imaginațiunea este facultatea cea mai capricioasă a spiritului omenesc și, dacă nu ar fi supusă la nici o regulă, s-ar rătăci în nemărginitul cîmp al creațiunilor sale. Cu toată libertatea ce trebuie recunoscută imaginațiunii, nimic însă nu poate să fie arbitrar în arte, pentru că tot în univers este supus la legi invariabile, al căror perfect acord formează acea armonie cerească care răpea pe Pitagora.

Arta găsește fondul creațiunilor sale în marea varietate a obiectelor ce natura desfășură înaintea noastră, și forma care le dă o împrumută iară din lumea reali-

tăţii care ne încîntă mai mult, apropiind-o pe cît se poate de tipul frumosului ideal, suveniri ale unei lumi anterioare, cum zice Platone, şi pus în sufletele alese de marele artist al universului.

Studiul serios al marilor adevăruri filosofice care ne transportă mintea la înălţimea legilor cari guvernă lumea morală şi intelectuală este de cea mai mare folosinţă pentru dezvoltarea şi perfecţiunea artei. Şi cînd arta ajunge a înţelege şi a realiza acest mare scop al misiunii sale, înalta ştiinţă a filosofiei simte atunci o dulce mulţămire de a vedea în producţiunile artii obiectul etern al adîncilor sale meditaţiuni, înaltele cugetări ale inteligenţei, pasiunile arzătoare ale omului şi toate dorinţele şi luptele sufletului omenesc.

Aceasta este legătura intimă ce uneşte ştiinţa şi arta, al căror scop este descoperirea adevărului. Dar ştiinţa ne arată adevărul curat şi fără văl, după cum îl concepe inteligenţa, o abstracţiune anevoie de pătruns, arta ni-l înfăţişează prin imagini frumoase, cari mişcă şi impresionează simţurile noastre.

[...] în arte imaginaţiunea, după tipul frumosului ce are înaintea sa, creează forme spre a reprezinta ideile ce i le deşteaptă vederea unui obiect. Creaţiunea acestor forme nu este rezultatul unei lucrări mecanice sau al unor regule otărîte, cari se pot învăţa ; nu este, asemine, rezultatul cugetării speculative a filosofului care caută adevărul în lumea abstractă. Atît ideea, cît şi imaginea există împreună în spiritul artistului, dar, prin puterea talentului său particular, el reprezintă ideea sub o formă simţitoare. Imaginaţiunea este facultatea cea mai însemnată şi mai preţioasă a artistului şi acel ce n-o are n-o poate dobîndi, oricît de mari şi lunge să fie silinţele sale ; este un dar divin al naturei.

[...] Arta este una din manifestările spiritului omenesc şi trebuie să exprime ideile pe care ni le reprezintă sub imaginile şi formele cari le găseşte în natură. Şi aceste forme nu le reproduce în adevărata lor realitate, aşa

cum se înfățișează în natură ; arta le preface, le apropie de un tip mai perfect și mai curat, de un ideal care există în sine. Atunci putem zice cu dreptate că producțiunile artei sînt creațiunile geniului omenesc.

Un obiect ni se înfățișează în natură sub felurite și variate forme, avînd fiecare o parte de frumusețe a sa. Din această varietate de forme, reunind frumusețile ce găsește în fiecare, arta își formează un ideal care, cum zice Cicerone, nu se poate percipe nici de ochi, nici de ureche, de nici un simț, dar pe care îi coprindem numai prin cugetarea și mintea noastră. Așa, adevăratul scop al artii este reprezintarea idealului, care este cea mai înaltă expresiune a frumosului, cea mai mare perfecțiune a frumuseții ce există în natură. Acest ideal al frumosului este singura sorginte în care arta trebuie să caute inspirațiunile sale ; el înalță sufletul nostru într-o regiune divină de impresiuni încîntătoare și de fericiri mai curate decît cele ce simte în realitate ; acest ideal deșteaptă în noi cele mai mari sentimente ale sufletului omenesc : amorul pentru adevăr, entuziasmul pentru bine, admirațiunea pentru frumos. [Radu Ionescu, *Scrieri alese*, București, Editura Minerva, 1974, pp. 93—95, 97—100.]

Frumosul este pentru artist ceea ce perfecțiunea spiritual este, nu vom zice pentru un filosof, dar pentru un sfînt, un scop care se trage înapoi cu cît neștine se apropie mai mult de dînsul, dar către care cineva este neîncetat tîrît cu amor și cu o putere divină.

Arta este cu desăvîrșire distinctă de știință și de industrie.

[...] Lumea artei este într-un sens mai adevărată decît aceea a naturii și a istoriei, și de aceea și scapă științei și nu se descopere, decît curatului sintiment.

Frumosul nu poate fi înțeles de raționament, care niciodată nu apucă într-însul decît o parte ; acesta rămîne în finit, exclusiv și în fals, celalt este din natura sa infinit și liber.

[...] Pare că numai geniul şi frumuseţea sînt eterne într-această lume. Legile pier, moravurile se şterg, imperiurile cad, chiar religiunile se fac nevăzute ; dar un vers d-al lui Homer sau d-al lui Racine, un contur d-al lui Fidias, o trăsură d-a lui Rafaele sînt nepieritoare.

Pentru că n-au simţit acel caracter de durată şi de universalitate care este al marilor opere ale artei, pentru că n-au cunoscut acest previlegiu de veritate supremă ce arta îl are chiar din natura sa, avînd izvorul viu în adîncul inimei omeneşti, cari este aceea ce persistă mai mult în neîncetata transformaţiune a lumii omeneşti, oarecari spirite, eminente cu toate acestea, au ataşat o importanţă atît de exagerată acestei superficiale deviziuni de gen clasic şi de gen romantic, care părea de le-ai fi crezut, că o să domine totdeauna istoria şi tot domeniul artei.

[...] Fiecare artă îşi are principiile pe care neştine trebuie să le studieze ca să se bucure şi mai mult formîndu-şi în acelaşi timp gustul. Ochiul nu ştie să deosebească călităţile sau defectele unui tablou, urechea nu poate pătrunde combinaţiile armoniei, dacă exerciţiul nu le-a dispus pentru aceasta.

[...] Omul este finit ; din toate fiinţele particulare care-l înconjoară, fiecare este fatalmente finită cu dînsul, şi cere infinitul fiecăreia din aceste fiinţe şi lui însuşi : sufere, se indignează, se luptă, omoară, se simte murind, iubeşte şi se roagă, este iubit şi binecuvîntează ; compătimeşte şi plînge, se jertfeşte. Iată izvoarele adînci, nesecate, mai întîi a întregei înalte poezii lirice, religioase, naţionale şi individuale ; şi mai tîrziu, a tragediei mitologice, istorice sau dramatice ; formă mai învăţată, expresiune mai spontanee, mai puţin naivă, dar mai puternică, a aceluiaşi simţimînt.

Dar se întîmplă omului să-şi vază capătul inteligenţei sale, se rătăceşte, se depărtează de scop crezînd că merge spre dînsul, se leagănă în momentul cînd crede

că este mai forte, cade, căci este jos la pămînt și privește ; atunci se poate ca inima lui să sîngereze, dar se poate asemenea ca inteligența lui să și rîză. Iată originea a oricării poezii bufone, puțin semnificativă.

Această diviziune a seriosului și a comicului împarte în două jumătăți nu numai tot domeniul poeziei (tragedie și comedie, epopee eroică, epopee eroicomică, odă și cîntec etc.), dar chiar tot domeniul artei : pictură, muzică, dant, sculptură chiar. Scopul cu totul practic și social al arhitecturei pare numai a o excepta de această lege, ba încă vedem noi mai multe fațade, din cele mai vechi și mai sacre, conformîndu-se cu aceasta pe furiș prin mii de statuete și bas-reliefuri bufone și chiar cinice. [Radu Ionescu, *op. cit.*, pp. 384—385, 390—391, 398—399.]

## [EVOLUȚIA ARTEI ȘI FORMELE CRITICII]

Cele mai înalte manifestări ale poeziei, în dezvoltarea sa istorică, sînt poezia epică, poezia lirică și poezia dramatică.

Critica, examinînd natura și caracterele acestor diferite manifestări ale poeziei, în cel mai înalt grad al lor de perfecțiune, și comparîndu-le cu tipul ideal care trebuie să strălucească în orice creațiune artistică, a stabilit oarecari principii generale.

Dezvoltată în timpurile primitive și eroice ale umanității, într-o epocă în care fenomenele naturei, necunoscute încă, producea impresiuni foarte vii, în care divinitatea era amestecată în toate acțiunile omenești, poezia epică lua o faptă însemnată, săvîrșită de un erou, amesteca în viața și în luptele sale pe oameni și pe zei, și strîngea împrejuru-i toate împrejurările, credințele și civilizațiunea acelei epoce.

O poemă epică este un monument grandios care trece posterității toată starea de civilizațiune a unei epoce însemnate din viața omenirii. Un popul găsește într-o poemă epică istoria, religiunea, obiceiurile, pasiunile, caracterul și geniul său, reprezentate toate cu cel mai mare adevăr într-un singur tablou, în care totul este viu, totul se mișcă, totul este însuflețit de geniul unui mare poet.

Cu toată această întindere mare coprinsă de epopee, o singură acțiune principală trebuie să domine toate împrejurările, toate evenimentele cari ies unele din altele, se leagă împreună și se unesc spre a ajunge la un același sfîrșit. Acțiunea epică trebuie să fie mare și însemnată, ca să poată deștepta interesul și admirațiunea generală, să aibă un caracter național, prin personagiile și obiceiurile ce cîntă, spre a eterniza viața unui popul, și să exprime pasiunile și simțimentele cele mari ale sufletului, ca să fie înțeleasă și admirată în toți timpii și de toți populii.

Personagiile unei poeme epice trebuie să fie mari și însemnate spre a nu se pierde în mărimea evenimentelor în cari sînt amestecați ; și sînt mari prin pasiunile, prin nefericirile, prin luptele și prin faptele lor. Ele trebuie să coprinză și să reprezinte adevăratul caracter, adevărata viață a națiunii sale și ale naturei omenești. [...]

Poezia lirică este mai mărginită în întinderea creațiunilor sale, dar este mult mai avută și mai liberă în manifestările sale și obiectul său îmbrățișează tot universul.

Critica, recunoscînd poeziei lirice această întinsă libertate, după modelele clasice cari exist în acest gen, ne arată care este adevăratul fond al inspirațiunilor sale și sub ce formă trebuie să le exprime, spre a corespunde la principiile generale ale artii.

Toate faptele și evenimentele unui popul, luptele și victoriile sale, eroii și martirii săi, vechile sale datine și credințe, toate pasiunile arzătoare și dorințele nemă-

surate ale sufletului, bucuriile sale vii sau adîncele-i întristări, toate simțimentele sale de entuziasm și de desperare, de credință sau de îndoială, turmentele crude sau dulcea fericire, toate emoțiunile dureroase sau desfătătoare ce produc într-însul deosebitele împrejurări ale vieței, ideile cele mari de libertate și patriotism cari mișcă, deșteaptă și exaltează admirațiunea și entuziasmul său, numeroasele impresiuni plăcute și încîntătoare ce simte la vederea strălucitoarelor imagini ale frumuseței care se desfășură în toată natura, admirațiunea profundă de care este coprins la privirea majestății divine care se manifestează în acest nemărginit univers — iată cîmpul întins în care poezia lirică poate culege inspirațiunile sale.

Orice idee, orice impresiune, orice simtiment ia o formă, se reproduce prin imagini și devine un cînt, o poemă. Tot geniul și originalitatea poeziei lirice se arată în forma prin care se exprimă. [...]

Cealaltă formă însemnată a poeziei este drama. În cercetările sale, critica ne-a expus natura acestei poezii, diferitele sale genuri și istoria sa.

Pentru greutățile ce prezintă acest fel de poezie, pentru mărimea concepțiunilor sale și pentru perfecțiunea cu care trebuie să fie executată, drama este considerată de mulți ca opera cea mai dificilă a spiritului și ca cea mai înaltă expresiune a poeziei.

Obiectul principal al dramei este lupta între pasiunile omului cu voința sa și cu simtimentele de datorie și de virtute. Principiile și ideile cele mari, pasiunile și simtimentele cele înalte sînt puse într-o luptă vie și energică cu vițiul, cu interesele și cu slăbiciunile inimei omenești. În această luptă, în această opoziție, există interesul cel mare al dramei, care ne mișcă adînc și ne impresionează înaintea viului spectacul ce ne înfățișează despre durerile și suferințele cele mari ale inimei, coprinsă de o nefericită pasiune pe care n-o poate învinge.

În dramă, toate evenimentele, toate scenele, toate împrejurările care se leagă împrejurul unei acțiuni ies din lupta voinței cu pasiunea și merg cu repeziciune către sfîrșitul nefericit, cînd omul se pierde, victimă a pasiunilor sale. Avantagiul cel mare al dramei este că această luptă între oameni este vie înaintea noastră; pasiunile și simtimentele sînt însuflețite și în dezvoltarea lor ne reprezintă chiar pe noi; personagiile vorbesc, exprim voința și pasiunile lor, trec prin deosebite împrejurări, lucrează, se luptă și, prin acțiunea lor, prin cuvintele lor, ne mișcă, ne atrag cu dînșii și ne fac să palpităm despre rezultatul la care vor ajunge. Personagiile unei drame trebuie să ne intereseze prin caracterul lor, prin luptele și infortunile la care sînt supuse, prin influința care au asupra acțiunii dramatice. Un principiu morale trebuie să domnească asupra acestei acțiuni, care după rezultatul final să lase în sufletul nostru un simtiment de mulțămire liniștită, pentru triumful unei idei mari în luptă cu interese mici, al unei datorii sau unei virtuți nefericite în contra unui vițiu, și să ne dea un exemplu viu despre tristele rezultate la cari ajunge omul cînd este cu desăvîrșire domnit de o pasiune culpabilă. [...]

Critica este forma cea mai însemnată a rațiunii și dovedește libertatea intelectuală. [Radu Ionescu, *op. cit.*, pp. 104—105, 106—108.]

Astfel, se dezvoltară deosebite ramure ale criticei: *critica morală*, care cercetează acțiunile omenești, caută cauzele cari le produc și le supune la direcțiunea conștiinței noastre, învățîndu-ne principiile cari trebuie să ne conducă în viață; *critica istorică*, care, prin studiul și explicarea numeroaselor fapte ale vieții populilor, în deosebitele evenimente prin cari au trecut, ajunge la legile generale cari regulează destinele omenirii în mersul ei către viitor; *critica politică*, care discută instituțiunile

publice, arată adevăratele principii pe cari trebuie să se întemeieze guvernele spre a duce pe națiuni la prosperitate și pune marginile autorității în respectul libertăților publice ; *critica științifică*, care, prin compararea și aprețuirea diferitelor sisteme, supuind rezultatele lor la legile logicei și la faptele observațiunii și experienței, arată științei calea cea mai bună spre a ajunge la adevăruri absolute ; *critica artistică*, care judecă producțiunile sculpturei, picturei, muzicei, arhitecturei, după principiile ce trebuie să observe orice artă în dezvoltarea sa ; și *critica curat literară*, care coprinde toate producțiunile spiritului, în deosebitele sale manifestări, și a cărei înaltă misiune este de a căuta în fiecare expresiunea acelui ideal care mișcă și înalță sufletul nostru pentru cugetări înalte, pentru simtimente generoase și pentru fapte mari. [Radu Ionescu, *op. cit.*, pp. 102—103.]

## MIHAI EMINESCU
### (1850—1889)

Poetul nostru național, cunoaște, încă din perioada studenției vieneze, tezele de bază ale esteticilor clasice, antice și moderne. În textele sale, din care poate fi extrasă componenta estetică a concepției lui filosofice, sînt topite și reordonate idei de sorginte kantiană, schilleriană și schopenhauriană despre natura frumosului, a artei, despre esența creației spirituale. Mihai Eminescu s-a pronunțat în același timp și asupra raportului național-universal în artă și literatură arătînd că numai arta națională „naște în inimile indivizilor întărirea și intensificarea acelui simțămînt subiectiv" care-i face pe toți să se considere că aparțin aceluiași „corp" al umanității.

Interesat de inextricabila legătură dintre estetic și etic, Mihai Eminescu analizează, într-un manuscris al său (2255), în ma-

niera schilleriană a „sufletului frumosului", necesara conexiune dintre *cultură* și *frumusețe*. După părerea sa, care va deveni apoi foarte modernă în secolul al XX-lea, cea mai intimă și prețioasă înfrățire dintre cultură și frumusețe se realizează prin intermediul „frumseții naturale a vieții". După Eminescu *arta* este cea mai nobilă podoabă a unui popor, iar *esteticul* este cel mai înalt, rafinat și nobil simț al omului. Concluzia sa teoretică este următoarea : „cel mai frumos dintre toate cîte sînt frumoase este sufletul cel frumos". Din această idee, Eminescu scoate firesc o serie întreagă de premise pentru o practică a educației estetice în societate.

Am utilizat pentru simplificarea reproducerii următoarele ediții : M. Eminescu, *Despre cultură și artă*, ediție îngrijită de D. Irimia ; M. Eminescu, *Articole și traduceri*, București, Editura Minerva, 1974 și volumul de texte selectate *Cugetări*, București, Editura Politică, 1979.

## [ARTA ȘI LEGILE FRUMOSULUI]

Artele și literatura frumoasă trebuie să fie oglinzi de aur ale realității în care se mișcă poporul, o coardă nouă, originală, proprie pe bina cea mare a lumii. [Mihai Eminescu, *Cugetări*, București, Editura Politică, 1979, p. 34.]

...numai arta națională are rațiune de a fi, numai ea naște în inimele indivizilor întărirea și intensitatea acelui simțemînt subiectiv care-i face ca toți să se numere de membrii aceluiași corp. [Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 6.]

Forma fără idee de ea, nu are existență — cadavrul fără suflet nu are existență, lumea fără *eu* nu are existență. [Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 23.]

Nu tot ce e natural e frumos. [Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 31.]

Geniul ? — A doua creațiune a lumei prin artă. [Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 32.]

Fiecare literatură națională formează focarul spiritului național, unde concurg razele din toate direcțiile vieții spirituale, ea arată nivelul vieții publice spirituale. [Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 48.]

Nici o literatură puternică și sănătoasă, capabilă să determine spiritul unui popor, nu poate exista decît determinată ea însăși la rîndul ei de spiritul acelui popor, întemeiată adecă pe baza largă a geniului național. [Mihai Eminescu, *ibidem.*]

Dacă în autorii antichității, plini de adevăr, de eleganță, de idei nimerite și care vor rămîne pururea tineri, găsim un remediu în contra regresului intelectual, nu vom uita că și în timpurile noastre există un asemenea izvor pururea reîntineritor, poezia populară. [Mihai Eminescu, *ibidem.]*

Națiunile nu sînt decît nuanțele prismatice ale omenirei și deosebirea dintre ele e atît de naturală, atît de explicabilă, cum putem explica din împrejurări anume diferența dintre individ și individ. [Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 59.]

Valoarea întregii activități omenești nu atîrnă de la ceea *ce* face omul, ci de la *cum* o face. [Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 65.]

Poezia — trandafirul ce crește în potir de aur, sufletul frumos. [Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 71.]

Fără îndoială, există talente individuale, dar ele trebuie să intre cu rădăcinile în pămîntul, în modul de a fi al popoarelor lor, pentru a produce ceva permanent. [Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 91.]

Arta este senină și veșnică. Dramele lui Shakespeare și comediile lui Molière se vor putea reprezenta și peste mii de ani și vor fi ascultate cu același viu interes, căci pasiunile omenești vor rămîne în veci aceleași. [Mihai Eminescu, *ibidem.*]

Legea artistului trebuie să fie stăpînirea asupra pasiunilor pe care le înfățișează. [Mihai Eminescu, *ibidem.*]

Comedia ar putea să aibă la români un viitor foarte însemnat, din cauza voioșiei cu care se joacă, mai ales cînd piesa se petrece în cercuri sociale bine cunoscute de actori.

O piesă de teatru e esteticește un întreg ca și un tablou, sau o simfonie. [Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 92.]

Fiecare formă trebuie să degenereze ; devine incompatibilă cu timpul, ba chiar în apariția formei, în mijlocul curentului vieții sale putem observa germenii morții sale. [Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 96.]

## [CULTURĂ ȘI FRUMOS]

[...] Cultura mai conține încă un raport și o îmbinare deosebit de intimă cu frumusețea ; la fiecare om cult nu presupunem numai o resimțire tare și agilă a frumuseței, ci și o reprezentare relativă a acesteia ; se cere cel puțin expres, ca în și pe el să nu se prezinte nimic nefrumos, ba și împrejurul lui să nu fie nimic, care să vateme simțul estetic. Întrucît și pentru că estetica vine la aplicare

nu numai cu privire la artă, ci tocmai atîta ba mai mult încă cu privire la frumusețea naturală a vieții și a simțemintelor, vom avea să-ndreptăm privirea noastră asupra culturei în legătura ei cu simțul frumosului. [Mihai Eminescu, *Despre cultură și artă*, Iași, Editura Junimea, 1970, p. 276.]

[...] Arta are în activitatea ei creatorie un scop asemenea general, care să ajungă însă mai mult obiectiv adică în obiect însuși și afară de persoane ; operei de artă, îi trebuiește mai puțin privitori, de cumu-i trebuiește unei cărți cititorii — unde se-nțelege că nu poate fi vorba decît de operele plasticei, în distingere de muzică și poezie. Litera e moartă, opera de artă are o viață proprie ; cartea presupune înțelegere ; dacă e să devie mediu al științei, opul de artă sau mai bine zis operele de artă își crează-n mare parte priceperea lor proprie ; ele se fac înțelese prin sine însele. [Mihai Eminescu, *op. cit.*, pp. 276-277.]

[...] Raportul culturei cu frumusețea. Cugetarea fundamentală asupra acestui raport e simplu aceasta : deja întrucît obiectele frumuseței, productele artei constituiesc o parte din obiectele inteligenței, este cunoașterea lor o parte a culturei ; în noțiunea ei însă zace totodată și pretențiunea ca cel cult să posedeze și simț și gust, plăcere și pricepere a artei și a toată frumusețea, totodată și a celei naturale. De a se bucura de orce formă, specie și formă a artei, a avea participare și interes pentru ea, trece de un semn deciziv al unui om cult ; însă la asta se mai numără și eventualitatea dacă cineva cultivă frumusețea și la sine însuși și la împrejurarea sa, întrucît o iartă aceasta natura și împrejurările. [Mihai Eminescu, *op. cit.* p. 286.]

Fiecare element al culturei însă trebuie să cultive într-adevăr, trebuie să formeze, să înnobileze ființa internă și arătarea exterioară a personalității. (f. 224)

Însă nu numai în mișcarea întregei figuri, ci și acolo unde nu se mișcă și nu-s active decît organe singulare, trebuie să domnească frumusețe. La vorbit și citit modul și forma cum acestea se-ntîmplă probează gradul de cultură (225) declamarea și mimele ce-o acompaniază (arată) descopăr multe, pînă și din individualitatea internă a unui om ; ele sînt semnul grației. [Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 287.]

În genere, o educațiune adevărat estetică, care să cerce dezvoltarea sufletului în privirea frumosului cu aceeași tărie, cu care această dezvoltare se urmărește în privirea moralității și uneori cea a inteligenței, aceea nu va fi de ajuns pe calea graduală a exercițiului, ci numai prin o instrucțiune regulată și prin explicarea opurilor de artă. Cu toate astea, muzica este totuși încă aceea dintre arți, care stă mai aproape de cultură ; toate celelalte, artele plastice și poezia, nu au mai mult raport cu cultura, ca perfecționarea reciprocă a personalității, decît oricare altă chemare de viață, care, dacă e amăsurată individualității mai mult decît oricare alta, ea o și va aduce la maturitatea cea mai înaltă și la cea mai bogată manifestațiune. (f. 228).

Cea mai intimă și prețioasă întrunire a culturei cu frumusețea zace în acea frumusețe a vieții menționată mai sus. Omul e cel mai nalt și mai nobil op de artă al naturei ; într-un sens și mai nobil el ar trebui /să fie/ și cel mai frumos op de arte al artei, al propriei sale puteri creatorie, libere, conștii, morale.

Cultură în sensul său primitiv va să zică : figură, formă, frumusețe ; un suflet într-adevăr cult va fi așadar acela a cărui ființă și viață, simțire și faptă va urma legilor frumosului și el merită numirea unui suflet frumos. [Mihai Eminescu, *op. cit.*, pp. 288-289.]

Ideile și legile frumosului sînt deosebite de acelea ale moralității, însă în judecata recunoscătoare sau reproba-

toare a unei fapte ele pot să coincidă : sufletul frumos urmează legilor frumuseței. [Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 290.]

Nouă însă ni s-a arătat clar, cum orice șic și amăsurare în purtare, de la purtarea cea mai exterioară pînă la formațiunea cea mai intimă a sufletului, se-ntemeiază pe legi estetice, își are originea în judecăți estetice neconștie ; și numai fiindcă sînt neconștie, pretențiunile culturei par a fi curat individuale, pe cînd în adevăr individele toate, deși în diferite graduri își samănă în judecățile lor asupra acelor pretențiuni și sînt duse de legi estetice eterne. Reducerea acestor judecăți singulare și a regulelor generale a unei vieți convenabile și peste tot frumoase la legile generale ale frumuseței n-a încercat-o încă nimeni pînă acum. Știința estetică generală este încă prea jună ; ea a fost acuma prea îndestul încă ocupată cu descoperirea legilor de frumusețe în arte, pentru ca dintr-astă neglijență să i se poată face o imputare. Unei vremi ce va urma însă, i se clarifică problema de a pricepe și frumusețea vieții și acțiunii omenești în legile-/i/, precum pricepem pe aceea a artelor și va (f. 234) crea lîngă estetica artelor o *estetică a vieții.* [Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 291.]

Dreptu-i cum că constituie o parte integrantă a culturei și că propriul mod de trai este privit din punct de vedere al frumuseței și e îndreptat după regulele și legile acesteia ; dreptu-i cum că cultura în genere cît și îndreptarea ei asupra frumosului e o parte a (problemei) datoriei omului și a destinațiunii vieții sale ; însă totuși numai o parte ! — Dacă sufletul e cult odată în toată privința, atuncea trebuie să-nceapă a urma chemării lui proprii și înalte, aceleia a moralității. Într-o chemare practică și morală numai zace adevărata împlinire a vieții omenești, cultura însă nu e decît prepararea și după aceea ornamen-

tul acesteia. De e adevărat ceea ce susține un scriitor vechi, că „dac-am putea privi bunătatea morală în toată văzuta ei frumusețe, toți oamenii ar iubi-o", totuși pe terenul acestei iubiri nu crește decît roza d-o lună a frumuseței, iar nu stejarul de o mie de ani a caracterului, care nu prosperează decît pe stîncosul pămînt a unei puteri aspiratorii morale, adevărate și severe. Precît de puțin și-ar împlini chemarea ei adevărată o națiune care ar îmbla numai după artă și ideal și ar uita asupra lor toată mărimea practică, cît de puțin ar rămîne ea prin asta în putere și libertate, tot așa de puțin îi (f. 236) e permis și omului singular de a urma numai înclinațiunii frumosului ; însă podoaba cea mai nobilă a unui popor este arta și cel mai nobil simț al omului e cel estetic ; e un privilegiu al culturei, de a se bucura de această podoabă a vieții și de a onora și gusta frumosul pe toate căile ; însă *cel mai frumos din toate cîte sînt frumoase este sufletul cel frumos.* [Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 292.]

Deci trei elemente pot fi într-o dramă, care să constituie valoarea ei. Unul *caracterele,* aceste fac ca ea să fie frumoasă, al doilea *situațiunile* (deci planul), acesta interesează ; al treilea *limba,* care poate avea un farmec liric. [Mihai Eminescu, *Articole și traduceri,* București, Editura Minerva, 1974, p. 185.]

Legea artistului trebuie să fie stăpînirea asupra pasiunilor pe care le înfățișează. [Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 245.]

# II. ÎNCERCĂRI ÎN ESTETICĂ SISTEMATICĂ
# ESTETICA ÎNTRE CRITICĂ ŞI FILOSOFIE

## SIMION BĂRNUȚIU

### (1808—1864)

Simion Bărnuțiu este considerat, pe drept cuvînt, întîiul autor al unui curs universitar cvasicomplet de estetică filosofică de la noi din țară. Odată cu el se inaugurează practic introducerea esteticii ca disciplină filosofică de sine stătătoare în Universitate (din 1855 preda deja estetiça la Academie) ceea ce a reprezentat un serios pas înainte pentru cultura noastră. Deși a urmat în mare schema logică a prezentării după esteticianul postkantian german W. T. Krug (1770—1842), Simion Bărnuțiu are meritul de-a introduce și elemente personale în demonstrația și exemplificarea propriu-zisă din *Estetica* sa. Cursul a fost ținut la Universitatea din Iași în perioada 1858—1863 și a fost publicat postum sub titlul *Estetica*, în 1972 (ediție îngrijită de Ion Iliescu).

În primul rînd, *Estetica* lui Bărnuțiu este o sinteză teoretico-filosofică — ce pleacă explicit de la un concept clar formulat și definit al frumosului — și nu o simplă teorie a unei arte sau a diverselor arte. După cum se poate vedea ușor, Bărnuțiu urmează linia kantiană a coordonării frumosului și a sublimului, stabilind simetric trei definiții pentru fiecare în parte. De asemenea, pe direcția ce se configura tot mai clar în epocă se distinge analitic între frumos, bine și adevăr, ceea ce va constitui apoi o altă axă directoare în întreaga gîndire estetică românească ulterioară. Merită amintit faptul că, în mod real *Estetica* lui Bărnuțiu cuprinde într-o formă adesea concentrată (și uneori incompletă, dar acest lucru este perfect explicabil) aproape toate marile teme și probleme ale esteticii filosofice : definiția frumosului și raportul

acestuia cu celelalte categorii estetice ; problema gustului estetic și a judecății estetice (Bărnuțiu vorbește în acest sens de „nedemonstrabilitatea judeciului estetic"), problema raportului artă-frumos ; clasificarea artelor și găsirea unor criterii adecvate și specifice acestei dificile operații ș.a.m.d.

Ideea primordialității criteriului estetic, a funcției estetice a artei este prezentă la Simion Bărnuțiu în corpusul demonstrațiilor sale. În artă, arată autorul Esteticii, „singura... tendință este să deștepte plăcerea prin productele sale".

În paginile care urmează, am reținut și am reprodus acele fragmente și părți centrale ale cursului său, anume, cele referitoare la raportul frumos-sublim, frumos natural-frumos artistic, cupluri importante pe de o parte, pentru înțelegerea poziției sale și pe de altă parte, relevante pentru istoria disciplinei ca atare. Reproducerea s-a făcut după ediția îngrijită de Ion Iliescu, București, Editura Științifică, 1972 care a luat ca bază cursul consemnat de studentul T. Burada aflat la Biblioteca Universitară Centrală din Iași.

## DEFINIȚIA ESTETICII

Estetica este știința legalității celei originare a spiritului omenesc, pe care urmează el cînd judecă ce e frumos și sublim.

Notă. Αἴσθησις însemnează atît *sensul* însuși, cît și reprezentațiunea sensuală, iar anume pe cea subiectivă, care se numeră și sensațiune, și sentiment. Deci *Estetica* (Αἰσθητικὴ) după etimologie însemnează *doctrina sensului, doctrina sensațiunii* și *doctrina sentimentului.* Filosofii mai vechi nu tratau Estetica specialmente ca știință, ea a început a se trata ca știință specială de la Alexandru Baungarten, acest filosof a propus cel dintîi ideea Esteticii ca știință specială în *Dissertatione de nonnullis ad poema pertinentibus,* Hallae, 1735, pe care mai tîrziu s-a

încercat a o efectua și într-o operă mai explicată numită *Aesthetica*, (Francof., 1750) ; de atunci au început filosofii a prelucra această știință cu diligență și mai ales de cînd a deschis și aici o cale nouă Kant prin cartea numită *Critica facultății judecătorie celei estetice*. Însă pînă acum nu s-au putut uni filosofii nici asupra conceptului acestei științe, nici într-aceea dacă ea ar fi o știință filosofică în adevăr. Și în devăr nici nu sînt suficiente definițiile care se dau Esteticii comunemente ; căci dacă vom defini Estetica zicînd că ea este *teoria artelor și a științelor frumoase*, sau *filosofia artei*, sau *filosofia frumosului*, atunci sublimul se exclude din sfera acestei științe, ceea ce nu se cuvine a face, fiind obiect de judecată estetică nu numai frumosul, ci și sublimul, și amîndouă nu numai în arte, ci și în natură. Acum dacă această judecare depinde de la legi originare precum depinde fiecare altă lucrare spirituală și dacă filosofia are să cerceteze legile a toată lucrarea noastră spirituală, atunci definiția cea mai bine determinată și mai completă va fi cea de mai sus ; de unde apoi se cunoaște de la sine cum că Estetica e o știință filosofică în adevăr. [...]

*Estetica* se numește și *știința gustului*, atunci însă prin gust nu se înțelege gustul cel corporal relativ la gaudentia mijloacelor nutriționii, ci se înțelege gustul cel spiritual, care se referă la judecarea frumosului și a sublimului în arte și în natură.

## DIVIZIUNEA

Dacă judecăm ceva ca obiect de gust, încît acela ne place mai mult sau mai puțin, atunci această judecată estetică trebuie să aibă fundamentul său cel natural în sufletul nostru, prin urmare el trebuie să depindă de la certe condițiuni originare și transcendentali. Acum dacă acestea se cer ca să se expună în știință numai de sine, atunci această parte a Esteticii se numește *curată ;* iar

dacă se expun condițiunile celei empirice sub care omul poate să producă ceva plăcut ca obiect de gust, atunci această parte a esteticii se numește *aplicată.*

*Notă.* Fiindcă lucrarea omenească, încît produce ceva plăcut estetic se numește *arta frumoasă,* de aceea Estetica aplicată e o filosofie a *artei frumoase (calo* sau *calleosteonologia),* spre a o distinge prin aceasta de tehnologia simplă, care e o doctrină comună despre artă. Apoi Estetica aplicată se poate numi și *teoria artelor frumoase,* fiindcă arta frumoasă se poate împărți în mai multe arte speciale. [Simion Bărnuțiu, *Estetica,* București, Editura Științifică, 1972, pp. 61-63.]

## DESPRE FRUMUSEȚE

### FRUMOSUL CONSIDERAT CA PLĂCUT

Deși frumosul *place* și perceptorul numai sub această condițiune îl declară de frumos, că-i place ; cu toate acestea aceastăă notă nu concepe frumosul exclusiv, căci și jucundul, folositorul, adevăratul și bunul încă e ceva plăcut. Aeum fiind că noi nu declarăm de frumos tot jucundul, folositorul, adevăratul și bunul, de aceea frumosul trebuie să fie diferit de celelalte specii ale bunurilor plăcute, și chiar de aceea și plăcerea spre ce e frumos trebuie să-și aibă fundamentul ei propriu în mintea omenească.

### DIFERENȚA FRUMOSULUI ȘI JUCUNDULUI

*Jucundul (jucundum)* place pentru că aduce mulțumire instinctului, sau cel puțin se pare că-i aduce mulțumire în oarecare respect. Deși el deșteaptă imediat o ape-

titiune spre posesiune și gaudenție în acela al cărui instinct dorește atare mulțumire. Așadar plăcerea spre jucund e condiționată prin apetițiuni sensuale. Dimpotrivă, *frumosul* poate plăcea și dacă n-ar promite instinctului vreo mulțumire, și de aceea nu s-ar putea poseda sau gusta. Așadar plăcerea spre frumos nu e condiționată prin apetițiuni sensuale.

## DIFERENȚA FRUMOSULUI ȘI A UTILULUI

*Utilul (utile)* sau folositorul place pentru că se consideră și încît se consideră ca mijloc spre oarecare scop. Deci cel ce are un scop, acela voiește să aibă și mijlocul și astfel ia naștere într-însul imediat (prin reprezentarea acelui scop) o adoperațiune spre posesiunea și uzul lucrului ce i se pare folositor. Așadar, plăcerea spre folositor e condiționată prin reprezentarea unui scop, și dacă acel scop e sensual, și prin apetițiuni sensuale. Dimpotrivă, *frumosul* poate plăcea și dacă n-ar servi nici unui scop ca mijloc, și de aceea nici nu s-ar putea poseda și folosi. Așadar, plăcerea spre dînsul nu e condiționată nici prin reprezentarea vreunui scop, nici prin apetițiuni sensuale.

## DIFERENȚA FRUMOSULUI ȘI A ADEVĂRATULUI

*Adevăratul* place pentru că consună și încît consună absolut cu legile conștiinței omenești, care consonanță uneori se cunoaște clar și luminat, uneori numai se simte. Deci plăcerea spre adevărat e condiționată prin această convingere mai tare sau mai flaca, cum că ceva e universalmente valid în respect speculativ drept acea consonanță. Din contră, *frumosul* poate plăcea și dacă nu sîntem convinși despre validitatea lui cea universală în acest

respect, sau doar îl ținem clar numai de un ce făptuit. Prin urmare, plăcerea spre dînsul nu depinde de convingerea teoretică.

## DIFERENȚA FRUMOSULUI ȘI A BUNULUI

*Bunul* (cel absolut, nu cel relativ precum e folositorul), place, pentru că consună, și încît consună absolut cu legile lucrării omenești, care consonanță, de asemenea, se poate cunoaște uneori clar și luminat, iar uneori numai se simte. Deci, plăcerea spre ce e bun e condiționată prin această convingere mai tare sau mai flaca, cum că ceva e universalmente valid în respect moral drept acea consonanță sau că merită a se aproba în mod absolut. Din contră, *frumosul* poate plăcea și dacă nu sîntem convinși despre validitatea lui cea universală în acest respect, sau doar îl ținem numai de un ce adiaform moralmente sau neconvenient. De aceea, plăcerea spre dînsul nu depinde nici de aprobarea practică, nici de convingerea teoretică.

*Notă.* Grecii ziceau *frumosul* e identic cu *adevăratul* și cu *bunul,* această identitate pretinsă se reazămă pe acest fundament, că adevăratul și bunul ni se poate înfățișa și sub *forma frumosului,* și atunci ne poate plăcea cu atît mai mult. Doar în sens și după *esență* sînt diverse. Povestirile vechilor poeți despre intrigile amoroase și despre certurile zeilor și ale zeițelor lor ne par ca frumoase cu toate că le reprobăm absolutamente, dacă le considerăm din punctul de vedere al verității și al bunătății morale. Așa e și *jucundul* și *utilul,* acestea încă ni se pot da sub o formă frumoasă și atunci ne pot plăcea cu atît mai mult, cu toate că și acestea sînt diverse esențialmente de frumosul ca atare. Esteticienii școalei mai noi ce voiesc a aduce la identitate toate lucrurile uită regula : *Qui bene distinquit, bene docet.* [1]

[1] Cine știe să distingă bine, învață bine (traducere Mihai Nasta).

## FRUMOSUL CONSIDERAT CA INTERESANT

Ce ne place ne și *interesează*, adică stă în atare raport cu noi, încît el deșteaptă în inima noastră o certă participațiune, prin urmare, noi nu putem fi cu nepăsare în respectul existenței lui. Dar pe noi ne interesează mai ales jucundul și folositorul ca pe ființe sensuale, iar adevăratul și bunul ca pe ființe raționale (5—8), deci acel interes însuși se poate numi *sensual*, iar acesta *rațional*. Ce e drept și frumosul încă trebuie să ne intereseze, fiindcă ne place, însă el ne interesează în alt respect. De aceea, pe acest interes propriu, unit cu frumosul, noi voim a-l numi interes estetic.

*Notă.* După etimologie și interesul estetic e sensual, ci fiindcă usul a dat cuvîntului estetic o altă însemnătate, așa încît acest cuvînt acum înseamnă știința gustului spiritual, de aceea și interesul relativ la obiectele gustului se numește estetic cu preferință. De aceea, putem zice că plăcerea spre frumos e *neinteresată* dacă cugetăm numai la interesul sensual cînd zicem aceasta, însă de aici nu urmează cum că acea plăcere e liberă și de alt interes fiecare.

## INTERESUL FORMAL PENTRU FRUMOS

Încît ne interesăm mai mult pentru materia unui lucru, interesul se numește *material*, iar încît ne interesăm mai mult pentru forma aceluiași, se numește *formal*. Dacă frumosul ne place deși n-ar fi nici jucund și folositor (5—6), nici adevărat și bun (7—8), deci plăcerea spre frumos trebuie să se refere cu preferință la forma aceluiași, adică la modul cum e conjugat într-însul multiplul spre unitate, și chiar de aceea interesul *estetic* se numește *formal*.

*Notă.* Cum că frumosul ne place mai ales drept forma sa și chiar prin aceea ne interesează, se cunoaște și

din aceea, că unele lucruri, care pentru noi sînt sau par a fi de tot nefungibile şi neusuabile, cu toate acestea ele pot îmbrăca o formă foarte frumoasă, şi chiar de aceea ne pot plăcea în grad înalt. Şi dacă ar fi acele materii fungibile sau usuabile, cu toate acestea noi nu ne uităm la aceea cînd percepem şi judecăm frumosul ca atare, aşa încît p. ex. ne poate plăcea, sau ne poate interesa estetic mai mult o figură de lut decît o figură de zahăr sau de aur. Dar îndată ce e vorba despre jucund şi folositor, vine în consideraţiune foarte tare complexul. Aşa e şi cînd e vorba despre adevărat şi bun. Căci ar putea să fie îmbrăcată o conştiinţă în vorbe cît de frumoase, şi o lucrare să fie executată cu mişcări cît de frumoase şi cu toate acestea, pe aceea nu o vom numi adevărată şi pre aceasta bună, cînd ar fi una falsă şi cealaltă rea în respectul complexului şi al preţului ei cel intern. Altminteri materia încă poate ridica forma, fiind amîndouă un tot nedespărţit încît numai prin abstracţiune se poate distinge una de către alta.

## DEFINIŢIUNEA PRIMĂ A FRUMUSEŢII

Dacă frumosul place mai ales drept modul cum e legat într-însul multiplul spre unitate, atunci putem zice mai întîi cum că *frumuseţea* e acea proprietate a unui lucru prin care acesta deşteaptă o plăcere formală în percipiente. Adică noi numim aşa plăcerea, ceea ce se naşte în nou cînd ne delectează forma oricărui lucru pe care îl percepem în vreun mod, şi care chiar prin aceea se face *obiect de gust*.

## FINALITATEA FRUMOSULUI

Deşi nu e neapărat ca să referim frumosul la un scop determinat pentru care ar exista sau ar fi format aşa cum

e, cu toate acestea el trebuie să ni se arate ca un ce final şi însă prin forma sa, căci altminteri el n-ar putea deştepta în noi plăcere prin forma unui lucru ce ni s-ar arăta ca nefinal. Deci aceea ce delectează pe amatorii frumosului e aparenţa finalităţii lui, ceea ce e ascunsă în forma însăşi, şi oarecum iese afară dintr-însa atunci cînd îl intuim. Prin urmare, finalitatea estetică e numai subiectivă, numai conformitatea unui lucru cu gustul nostru. Aci aşadar ajunge şi singură aparenţa frumuseţii. Acum dacă se consideră frumosul aşa, ca şi cum el n-ar avea alt scop pentru care ar exista şi ar fi format, afară de acea finalitate subiectivă a formei sale prin care delectează inima noastră, atunci frumuseţea lui e *liberă, independentă, necondiţionată* sau *absolută*. Iar dacă se consideră aşa încît se referă la un scop determinat, pentru care există şi e format aşa, atunci frumuseţea lui e numai *anexă, accidentală, condiţionată* sau *relativă*.

*Notă*. În unele cazuri se poate naşte controverse, dacă frumuseţea unui lucru e liberă şi independentă sau numai anexă şi accidentală pentru că în lucrurile gustului depinde mult de la contemplator, care acum ia lucrurile aşa, acum altminteri. Însă diferenţa e întemeiată în natura lucrului. [Simion Bărnuţiu, op cit., pp. 65-70.]

## FRUMOSUL CA O IMAGINE A ADEVĂRATULUI ŞI A BUNULUI

Plăcerea estetică şi interesul estetic e afin cu cel sensual cînd se referă spre obiecte care se percep cu simţurile, din contra e afin cu cel raţional, cînd se referă la forma acelora (9). Căci ce poartă *caracterul frumuseţei, apare sub forma cea mai perfectă sub care poate să apară ceva în genere ;* un lucru ca acela apare ca ceva *absolut* sau *ideal*. Deci frumosul stă ca un ce mijlociu între

ce e numai sensibil şi între cel curat raţional şi de aceea se şi poate considera ca un *tip sensual* sau ca o *imagine a adevăratului şi a bunului în genere.*

*Notă.* Raţiunea e îndreptată totdeauna spre ce e absolut sau ideal atît în lucrarea ei cea teoretică cît şi în cea practică, aşadar ea trebuie să se intereseze şi pentru ce e frumos, precum se interesează pentru ce e adevărat şi bun, şi chiar aici se arată afinitatea, ceea ce există între acela şi între acesta, care însă nu e identitate, ci numai afinitate. Frumosul nu e adevărat şi bun, dar poate să se considere ca o imagine sau tip sensual al aceluia.

## A DOUA DEFINIŢIUNE A FRUMUSEŢEI

Dacă se arată frumosul ca ceva absolut sau ideal, atunci el ne şi transpune într-o dispoziţiune a inimii care se numeşte *extaz.* El ne răpeşte oarecum din această lume sensibilă, în care toate sînt mărginite şi ne transportă într-o lume ideală, pe care şi-o cugetă raţiunea ca pe complexul cel nemărginit a tot ce e perfect. De aceea, cu drept putem defini frumuseţea zicînd că dînsa e acea proprietate a unui lucru, prin care ea deşteaptă în percipient prin forma sa o presimţire a infinitului în cel finit, şi chiar prin aceea delectează inima.

*Notă.* Nefinitul de intuitat nu se poate *intuita* în cel finit dar se poate presimţi cînd considerăm forma cea finită pe care o percepem, ca pe un văl a unui ce mai înalt, care nece nu se poate cuprinde în concepte determinate, nece nu se poate spune deajuns prin vorbe. De aceea, percepţiunea cea subitanee a frumuseţii e însoţită de un farmec nespus, şi dacă şi vorbim mai apoi despre aceea, vorbele noastre rămîn totdeauna o expresiune foarte neperfectă a sentimentelor pe care le simţim în inima noastră. Aşa frumosul e un *secret nespus* chiar şi pentru acela

care-l produce. Dar și acela încă-l produce numai în momentele unei consecrațiuni mai înalte care se numește *inspirațiune*. [...]

## A TREIA DEFINIȚIUNE A FRUMUSEȚEI

Dacă frumosul ocupă înțelesul și fantezia în modul arătat, atunci el înalță și *sentimentul de viață*. Căci acest sentiment nu e nimic alta, decît conștiința unei puteri lucrătoare, și acest sentiment cu atît trebuie să fie mai tare cu cît cunoaștem mai mult eficacitatea acelor puteri, și cu cît e mai liberă și mai armonică această eficacitate. Deci frumusețea se poate defini și așa, că e acea proprietate a unui lucru, prin care ea transpune fantezia prin forma sa într-un joc liber, dar armonic cu înțelesul, și chiar prin aceea înalță sentimentul vieții în percipient.

*Notă.* Unii au zis că frumusețea e *unitatea în varietate* sau *uniformitatea în diversitate* (Augustin, Home, Hutcheson ș.a.), alții că dînsa e o *perfecțiune intuitibilă* (Baumgarten, Mendelsohn) alții că e o *conformitate a unui lucru cu natura* (Batteux și mulți esteticieni francezi următori lui). În toate aceste definițiuni e fără îndoială ceva adevărat, cu toate că ele nu întăresc conceptul, și de aceea sînt sau prea largi, ca cele dintîi, sau prea înguste, ca cele din urmă, care propriamente ar fi acomodată numai la frumusețea antefaptelor, căci acestea au să fie în adevăr conforme cu natura, cu toate că încă numai prin aceasta nu se fac frumoase. Unii au luat întru ajutor chiar și conceptul sănătății spre a putea defini frumusețea, anume Spinoza zice : *„Si motus quem nervi ab obiectis per oculos repraesentatis accipiunt, valetudini conducta, obiecta, a quibus causator, pulchra dicuntur* [1a]

[1] Dacă mișcarea primită de nervi prin ochi de la obiectele reprezentate contribuie la sănătatea făpturii, atunci obiectele prin care mișcarea este pricinuită se numesc frumoase (traducere Mihai Nasta).

(P. I. de Deo append, p. 74, ed. Paul), aşa încît mai în urmă am trebui să întrebăm pe medici, dacă am voi să ştim ce e frumuseţea şi ce e frumos.

## IDEALUL FRUMUSEŢEI

Deşi e frumuseţea ceva *ideal* (16), cu toate acestea se poate cugeta şi în acest respect un maxim (maximum), care apoi se numeşte *idealul frumuseţei*. Acesta ar trebui să fie, prin urmare, un lucru individual, în care s-ar afla frumuseţea în toată plenitudinea şi perfecţiunea ei. În natură nu există atare lucru, căci produsele ei expun ideea frumosului numai în lineamente disipate şi cu scăderi sau mărginiri prea diverse. Dar arta cel puţin se acoperă ca să producă asemenea ceva, cînd îşi reprezintă artistul o imagine, care să răspundă deplin acelei idei şi apoi se încearcă a o realiza în oarecare materie externă, cu toate că limitaţiunea puterii omeneşti aici încă nu este mai mult decît o *apropiere*.

*Notă.* Se poate cunoaşte că dacă arta are să creeze un ideal de frumuseţe, spre aceasta ea are opu de o formă determinată, care se poate considera ca cea mai perfectă. Acum fiindcă natura pe care o cunoaştem noi n-a produs nimic mai perfect decît omul, aşa *forma omanească* e cea mai acomodată pentru idealul frumuseţei. Acesta se va împărţi apoi iarăşi în o *pluritate de idealuri*, fiind forma omenească însăşi foarte diversă după sex, etate şi după alte circumstanţe. Aşa se nasc idealurile bărbatului, femeei, bătrînului, pruncului frumos, ş.a. Nu e nece un dubiu că sînt idealuri de animaria frumoase : de cai, lei, tauri, ciini frumoşi ş.a. Dară aceste ideali sînt de o ordine inferioară, comparîndu-se cu idealele omeneşti, prin urmare, fiecare se cugetă ca *suprem* numai în *genul* său.

# DESPRE SUBLIMITATE

## SUBLIMUL CONSIDERAT CA PLĂCUT

Sublimul are comun cu frumosul că *place*, de aceea unii îl și cuprind sub titlul frumosului ; dar fiindcă plăcerea ceea ce se naște în noi cînd percepem un obiect sublim e de o specie cu totul proprie : de aceea, distingem sublimul ca obiect special al plăcerii estetice de frumosul considerat pînă aici în sens propriu și această diferență voim a o determina mai acurat.

## DEFINIȚIA SUBLIMULUI ȘI A FRUMOSULUI

Cînd se distinge ceva prin mărimea sa așa încît acela se ridică tare deasupra altor lucruri, atunci pe un lucru ca acela numim *sublim*, și chiar de aceea îl contemplăm cu plăcere. Deci, această plăcere nu se referă la forma lucrului ca la o determinație calitativă a lui precum se întîmplă la frumos, ci ea se referă la mărimea lucrului ca la o determinare cantitativă a lui și de aceea se poate deștepta și prin atari obiecte care la părere sînt neforme, cu toate că nu poate fi nimic absolut neform.

*Notă.* Niște fluturi mari de mare ce cad unii peste alții, sau niște mase de pietre, par ca niște turnuri unele peste altele, ne apar ca un ce neform, așadar, ele nu ne pot plăcea drept forma lor cea frumoasă, ci trebuie să fie numai mărimea lor singură aceea ce ne place într-însele dacă ne plac în general.

## DEFINIȚIUNEA PRIMĂ A SUBLIMITĂȚII

Fiindcă veri ce lucru mare comparîndu-se cu altul mai mare ce poate exista și ca mic, de aceea sublimul tre-

buie să se arate cel puțin în momentul percepțiunii ca mare peste toată comparațiunea sau așa de mare, încît toate celelalte lucruri să pară mici comparîndu-se cu dînsul. El trebuie să se arate fantasiei ca un *absolut mare (absolut magnum)*, ca și cum s-ar putea compara cu alte lucruri și așa nu s-ar putea estima în respectul mărimii sale. De aceea, noi putem zice mai întîi cum că sublimitatea e acea proprietate a unui lucru, prin care acela deșteaptă în percipient o plăcere prin a sa mărime peste măsură. Mărimea se numește *peste măsură*, cînd fantasia nu are nici o normă sensibilă cu care ar putea-o determina.

## SUBLIMUL EXTENSIV ȘI INTENSIV

Fiind mărimea obiectelor cunoștinței parte extensivă, parte intensivă, de aceea și sublimul se poate împărți în sublim *extensiv* și sublim *intensiv*, după cum se arată el ca sublim sau drept mărimea *extensiunei* și drept mărimea *eficacității* sale.

## SUBLIMUL EXTENSIV

Dacă e ceva atît de mare în respectul extensiunii sau ambiției sale, încît părțile lui nu se mai pot cuprinde într-un tot, atunci se pare că fantasia cade sub mărimea acestui obiect și numai rațiunea vi-l mai poate reprezenta prin ideea totalității necondiționate. Așadar, el apare ca *nemăsurat* chiar de n-ar fi așa în sine ; considerîndu-se estetic el e *peste măsură mare* și așa se numește sublim în respect *extensiv*. Iar cînd contemplă cineva un obiect sublim, atunci el se face conștiu despre a sa proprie *subli-*

*mitate*, care îl ridică deasupra marginilor sensualității și astfel deșteaptă într-însul o specie de plăcere prin a sa mărime extensivă peste măsură.

## SUBLIMUL INTENSIV

Dacă e ceva atît de mare, căutînd la manifestațiunea puterilor sale eficiența lui, încît se pare că întrece pe orice putere naturală, atunci fantasia cade și sub reprezentațiunea atarei puteri, dinaintea căreia toată puterea noastră cea naturală piere ca un nimic, și numai cu rațiunea și cu puterea cea morală ne putem ridica deasupra ei. Așadar, acel obiect se arată ca *nerezistibil*, chiar și de n-ar fi așa în sine, considerîndu-l estetic el e *peste măsură potent*, și așa se numește *sublim* în respect *intensiv*. Iar cînd contemplă cineva un atare obiect sublim, atunci el se face conștiu despre a sa *proprie sublimitate* peste tot ce e fizic, în acest mod deșteaptă într-însul o specie de plăcere prin a sa mărime intensivă peste măsură.

*Notă*. Un obiect poate fi totodată sublim extensiv și intensiv, pentru ex. un munte mare vulcanic, sau oceanul tulburat. Însă atunci va face mai mare impresiune în contemplător sublimitatea cea intensivă decît cea extensivă. Cînd e vorba despre sublimitate în respect spiritual, atunci vine în considerațiune numai sublimitatea intensivă. Noi reflectăm atunci imediat la puterea cea internă sau morală, care se arată în luptă cu piedicile externe ca o putere atît de mare, încît se înfruntă cu fiece putere fizică, și prin aceea deșteaptă în noi conștiința despre a noastră sublimitate proprie.

## A DOUA DEFINIȚIUNE A SUBLIMULUI

Deși e totdeauna finit sublimul pe care percepem noi, cu toate acestea el se lărgește în considerațiune spre un

nefinit, pentru că noi nu-i putem determina mărimea cu nici o mărime determinată, prin urmare, această mărime pentru noi e transcendentă esteticamente. Însă cînd produce în noi chiar prin aceea conştiinţa sublimităţii noastre, atunci el (sublimul) ne transpune mai mult şi decît frumosul într-un stat al inimei ideale, în care credem că intuim în cel nefinit însuşi şi aflăm cu plăcere cu atît mai mare spre acel obiect. De aceea, putem zice că sublimitatea e acea proprietate a unui lucru, prin care acela deşteaptă în inima percipientului prin mărimea sa cea transcendentă o intuiţie a nefinitului în cel finit şi chiar prin aceea delectă inima.

*Notă.* O intuiţiune *reală* a nefinitului nu e cu putinţă nece în cel sublim, precum nu e cu putinţă în cel frumos, ci numai o intuiţiune *părută.* Căci pînă cînd sîntem cu totul ocupaţi de cel sublim, el ne apare cel puţin ca nefinit drept a sa mărime transcendentă în estensiune sau eficienţă, cu toate că dacă reflectăm serios, aflăm că acest obiect e numai un ce finit. Căci chiar şi cerul înstelat încă are marginile sale pentru percepţiune, peste care putem trece în cugetare, trecînd din stea în stea pînă unde voim. [Simion Bărnuţiu, *op. cit,* pp. 72-79.]

## A TREIA DEFINIŢIUNE A SUBLIMULUI

Dacă sublimul ocupă raţiunea şi fantasia în modul arătat, atunci el înalţă totodată şi *sentimentul vieţii noastre* (§ ?) şi încă în măsură mai mare decît frumosul, căci noi atît ne simţim de înălţaţi în eficienţa cea liberă şi armonică a acelor puteri, încît chiar prin aceea ne facem convivi despre sublimitatea fiinţei noastre proprii. Însă îndată ce trece impresiunea primă şi îndată ce a trecut, sau s-a învins frica pericolului, puterile sufleteşti cele superioare intră în joc şi obiectul cel ce le pune în lucrare place cu atît mai mult, încît deşteaptă în noi o

conștiință mai tare despre a noastră sublimitate proprie. De aceea, plăcerea spre sublim depinde mai mult de subiectivitatea percipientului decît plăcerea spre frumos și chiar și de aceea mulți (mai ales neculții) se atrag mai ușor și mai tare de frumos decît de sublim.

## CONCESIUNEA SUBLIMULUI ȘI A FRUMOSULUI

Obiectele mici nu pot avea caracterul sublimității, pentru că aceasta contrazice conceptul sublimității, cu toate că admit o formă frumoasă. Iar obiectele mari se pot arăta și ca sublime și ca frumoase îndată căci nu se apropie de cele neforme (pct. 21). Așadar, dacă frumusețea și sublimitatea are să se unească într-același obiect, atunci acesta trebuie să se înfățișeze într-o formă determinată pe lîngă toată mărimea sa ; de aceea, sublimitatea aci poate să aibă loc numai într-un grad inferior.

*Notă.* Pentru ex. statuile și edificiile colosale, dacă au să fie frumoase nu trebuie să fie enorme. Fiindcă munții cei înalți văzuți de aproape apar ca niște mase de pietre enorme, ei obțin caracterul frumuseții numai prin depărtare, prin care iau formă mai măsurată și mai determinată. De acea, frumusețea unei regiuni se mărește, sau o regiune frumoasă îmbracă caracterul sublimității dacă se înconjoară de catene de munți înalți. Aceste catene de munți ce e drept mărginește vederea, însă fantasia zboară ușor peste aceste margini, așa încît ea se pierde în nefinit dincolo de dînsele.

## IDEALUL SUBLIMITĂȚII

Fiindcă mărimea lucrurilor se poate sui în nefinit, de aceea, în acest respect nu se poate cugeta nece un *maximu (maximum)* dacă nu va cugeta cineva ca maxim

pe cel nefinit însuși. Însă aceasta nu se poate cuprinde nece într-o imagine determinată. Așadar, nu există nece un *ideal al sublimității*, ci numai un *ideal sublim al frumuseții* cînd adică un ideal de frumusețe poartă totodată caracterul sublimității, însă atunci acesta nu poate să se afle în gradul suprem. [Simion Bărnuțiu, *op. cit*, pp. 81-82.]

## TRAGICUL

*Tragic* e ce ne înfățișează puterea și mărimea omenească în lupta cu tot genul de piedici așa, încît sufletul nostru prin aceea nu numai se mișcă, dar se și înalță. De aceea, tragicul e afine specialmente cu sublimul cel intensiv sau dinamic. Piedicile, cu care are omul de a se lupta sînt de două specii. Unele se nasc din legătura cea naturală a lucrurilor, așadar, din aceea ce numim ursita sau fatu. De aci se înțelege conexiunea tragicului cu ideea fatului, și acea impresiune fioroasă, care se face în inima spectatorilor, cînd știe cineva să introducă bine acea idee într-o dramă tragică. Adică omul nu înțelege mult din acea conexiune a lucrurilor. Multe cauze ne rămîn necunoscute pentru totdeauna. De aceea, aflăm atîtea lucruri necuprinse și mirabile în ceea ce numim ursită sau fatu. De multe ori ni se pare, că s-ar fi conjurat în contra omului toate potențile cerești și infernale și că ar fi predestinat cu decret nemutabil ca să se întîmple aceasta sau aceea. De aceea și zicem că fatul e orb, fiindcă de multe ori nu putem aduce nici o rațiune suficientă și mulțumitoare de ce a voit fatul ca să se întîmple cutare lucru așa. Deci, noi trebuie să luăm cum că e conexiune fizică sau morală între ceea ce a fost mai înainte și între ceea ce e acum, cu toate că această conexiune noi nu o putem

pătrunde cu mintea deplin. Acum dacă un erou se luptă cu acel fatu, atunci această luptă ne place gia în sine ca ceva sublim, fie care va fi succesul ei. Căci noi ne facem prin aceea conștii despre sublimitatea noastră însăși. E însă și altă specie de impedicamente cu care omul are de a se lupta în viață. Acestea sînt afectele și patimile care acum ne întăresc și ne animează, acum ne lipsesc de toate puterile și ne aruncă în profundul disperațiunii, și apoi chiar și prin aceasta ne cășunează o mulțime de suferințe. Aceste suferințe se arată în parte ca niște urmări ale culpei proprii, încît la urmă se pare că fatul s-ar fi justificat cînd îl lasă pe om la urmă ca să cadă în adînc. Căci el atunci se arată ca o putere superioară și divină. [Simion Bărnuțiu, *op. cit.*, pp. 89-90.]

## URÎTUL

Un obiect se numește *urît*, cînd forma lui vatămă sentimentul estetic, și așa deșteaptă oarecum o ură estetică. Așadar, urîtul e opus *frumosului*, pe care-l percepem cu plăcere estetică. Dar poate fi ceva ce de frumos nu e frumos, dar nece nu e urît, unul ca acela apoi nece deșteaptă plăcere nece neplăcere, ci e un ce nediferent estetic. Așadar urîtul trebuie să aibă în forma sa însăși ceva atît de contrastant, încît el apare ca un ce nefinal, și nece mulțumește înțelesul, nece fantasia, dacă cumva n-a îmbrăcat caracterul ridiculului, ca așa să se deștepte o plăcere mediată. Apoi precum are grad frumusețea, așa are și urîtul. Însă *urîtul* n-are *ideal*. Căci fie cît de urît p. ex. o față de om, ea se poate cugeta și mai urîtă, dacă i se mai adaugă ceva, sau dacă se mai ia ceva de la dînsa, sau dacă se contrage. [Simion Bărnuțiu, *op. cit.*, p. 92.]

Deşi poate cere cel ce ţine ceva de frumos sau sublim ca întru acesta să se unească cu dînsul fiecare alt obiect ce are capacitate de a judeca, prin urmare, judeciul estetic pretinde cel puţin această *universalitate* şi *necesitate* cu toate acestea însă această validitate a judeciului estetic nu se poate demonstra. Căci noi putem numai provoca la impresiunea ce fac spre noi lucrurile percepute, şi drept care ne plac. Aşadar, se poate numi, presupune, că acele vor face asemenea impresiune şi în alţii şi vor plăcea şi altora, în care caz judeciul lor estetic se uneşte de sine cu al nostru.

## GUSTUL

Facultatea de a judeca obiectele în respectul impresiunei ce fac ele prin forma sau mărimea lor în sentimentul nostru de plăcere sau neplăcere se numeşte *gust* în sens spiritual (1 Nota). Aşadar *gustul* nu e alt nimic decît facultatea judecativă cea estetică, şi chiar de aceea un judeci estetic se numeşte şi *judeci de gust* (52).

*Notă.* Dacă se numeşte gustul *sensul frumosului şi al sublimului* (sensul *pulchri et sublimi)* atunci cuvîntul *sens* se ia într-o semnificaţie mai înaltă. Căci sensul ca atare nu mai percepe, intuind şi simţind, dar nu judecă nici logic-metafizic nici estetic, deşi poate da materie pentru judeci. [Simion Bărnuţiu, *op. cit.*, p. 99-100.]

### REGULELE GUSTULUI

Cu toate acestea pot să fie şi principii estetice după care ne îndreptăm cînd judecăm lucrurile ca frumoase

și sublime, însă aceste principii se numesc numai *reguli estetice (canones aesthetici),* spre a însemna că nu li se cuvine demnitatea de principii științifice.

## REGULA ESTETICĂ UNIVERSALĂ

Fiindcă numai impresiunea cea plăcută care o face în noi ceva prin forma sau mărimea sa ne determină ca să judecăm, cum că acel ceva e un obiect frumos sau sublim (53) ; de aceea, acest judeci cu atît va fi mai valid, cu cît va face acel ceva aceeași impresiune în mai mulți oameni culți. Deci putem pune următoarea propoziție ca o *regulă estetică universală :* „ce face impresiune plăcută prin forma sau mărimea sa în toți oamenii sau măcar în cei mai mulți și mai culți, aceea trebuie să se considere de frumos și sublim pînă cînd nu se va proba contrariul".

*Notă.* Așadar criteriul frumosului și al sublimului nu e altul decît numai *„efectul cel empiric* și cea mai mare comunicabilitate posibilă a plăcerii estetice spre *oarecare operă a naturii sau de artă".* Acesta e totodată și judele suprem în lucrurile gustului. De aceea, se luptă și artistul cu atîta diligență pentru acest efect și caută a se lupta, căci dacă opera lui nu face nici un efect, dacă ea nu place nimănui, atunci e semn că n-are nici o valoare.

## NORME ESTETICE

Obiectele care au plăcut mai mult în toate timpurile și la oamenii cei mai mulți și mai culți dintre toate popoarele se consideră ca *norme estetice,* pentru că ele servesc drept normă tuturor timpurilor viitoare atît în producerea cît și în judecarea altor obiecte de această specie.

Aceste obiecte țin locul cel dintîi între obiectele estetice, și de aceea se numesc *exemplare clasice sau canonice.* [Simion Bărnuțiu, *op. cit.*, pp. 103-104.]

## CONCEPTUL ARTEI

*Arta,* ca o proprietate a omului, se opune parte *naturii,* parte *științei,* cu toate că le presupune pe amîndouă. Căci fără de *natură* n-ar fi nece o artă, și cel ce voiește să exercite vreo artă, acela trebuie să aibă oarecare *știință* despre dînsa, fie acea cît de neperfectă. Încît *arta* se opune *naturii,* într-atîta ea se consideră ca ceva ce se naște din aptuozitatea cea liberă a omului, căci el își propune un scop cînd exercită vreo artă și se adoperă ca să-l ajungă. Iar încît arta se opune științei, într-atît ea se consideră ca o dexteritate proprie, pe care omul încă nu o are pentru că știe ceva, ci trebuie să și-o facă proprie prin deprindere. Așadar, *arta* e o dexteritate proprie omului de a produce ceva final cu libertate.

*Notă.* Animalele încă produc lucruri artificioase, însă acestea sînt numai un product al necesității, ce se numește instinct, animalele nu au aptuozitate liberă, de aceea, ele fac lucrurile tot într-o formă, ele nu mai înaintează, nu-și pot comunica știința lor cu alții, nece nu o pot trece din generațiune în generațiune. Așadar, ele nu pot produce niciodată *opere de artă,* pentru că spre aceasta se cere ca să-și poată pune un scop, și să poată lucra cu conștiință la efectuarea aceluia.

### ARTA FRUMOASĂ

Încît procude arta ceva plăcut estetic, se numește *frumoasă, liberală, ingenuă, bună (ars pulchra, liberalis, ingenua, bona)* spre a o distinge de artele inferioare, care

se numesc arte *operarie, neliberale, secularie, mercenarie (artes operariae, iliberales, sellulariae, mercenarias).* Cea dintîi ocupă mintea omenească ca un joc liber al fantasiei, şi singura ei tendinţă e ca să deştepte plăcere prin productele sale, din contra acestea din urmă nu sînt joc, ci lucru fatigatoriu, care afară de mînă ocupă şi înţelesul mai mult sau mai puţin, însă tendinţa lor e de a mulţumi certe indigentie ale vieţii prin productele lor şi de a trage folos din acelaşi. [...]

•

## LEGEA SUPREMĂ A ARTEI FRUMOASE

*Ce are să producă arta frumoasă ca atare* aceea trebuie să fie sau *nemediat ceva plăcut estetic,* sau cel puţin *mediat prin modul tratării.* Căci dacă arta frumoasă n-are alt scop decît a *deştepta plăcere estetică* (65), atunci productele ei trebuie să fie aşa cît să poată place *prin sine* că s-ar produce ceva nu din scopul artei frumoase, ci din *însăşi* fără de alt scop sau folos. Aşadar şi dacă spunem că s-ar produce ceva nu din scopul artei frumoase, ci din alt scop, acela însă numai atunci şi într-atît ar putea fi o *operă de artă frumoasă* cînd şi încît s-ar trata aşa încît să poată mulţumi pe fiece om cu gust şi în respect estetic. De aceea, arta se şi acoperă pretutindeni pentru ideal. Deci propuseţiunea superioară e *lege supremă a artei frumoase,* şi de aceea se şi poate numi *principiul prim al tehnologiei.* [Simion Bărnuţiu, op. *cit., pp.* 105-107.]

## EXPRESIUNEA ESTETICĂ

O operă de artă e *expresivă,* dacă aduce înaintea intuiţiunii cu cea mai mare vivacitate aceea ce a voit artistul să expună. O operă de artă fără de expresiune e deşartă, nimic însemnător şi moartă. De la expresiune

depinde și *caracterul* cel *estetic* al operei de artă, fiind acesta condiționat parte prin invențiune, parte prin executarea și dispoziținea materiei estetice. Nu e însă de ajuns ca oarecare operă de artă să fie expresivă și de însemnătate sau în genere *caracteristică,* ea trebuie să se supună și la legea superioară (65) pentru că altminteri n-ar fi operă frumoasă.

## STILUL ȘI MANIERA

Stilul în sens strîmt e modul expresiunii verbale în opera de artă tonică, în sens mai lat e modul expresiunii în genere în o operă de artă frumoasă. De aceea, pot să fie iarăși diverse specii de stil, adică :

1) în respectul diverselor epoci, prin care însemnează gradele dezvoltațiunii artei frumoase, un stil *antic* și *modern,* rud și fin, înalt și nobil ;

2) în respectul diverselor ramuri în care se împarte arta frumoasă : stil plastic, pictoresc, arhitectonic, muzical, poetic, retoric ;

3) în respectul diverselor opere ce protejau una și aceeași artă : stil epic, liric, dramatic, dialectic ;

4) în respectul diverselor școli în care s-a dezvoltat și s-a propagat arta, precum și al popoarelor la care s-a făcut aceasta : stil grec, roman, bizantin, gotic, italian, francez, german, olandic ;

5) în urmă în respectul artiștilor particulari, cari au exercitat arta în oarecare din ramurile ei, poate fi stil personal, pt. ex. stilul lui Omer, Virgiliu, Cicerone, Rafael, Michelangelo, Mozart, Haydn, ș.a.

Prin acest din urmă se exprimă totdeauna individualitatea artistului și se numește și *maniere,* care în sine

nu e vituberabilă, numai să nu fie prea bătător la ochi, pentru că atunci ea domineză peste artist şi-l lipseşte de acea libertate fără de care nu se poate crea nici o operă de artă. [Simion Bărnuţiu, *op. cit.*, pp. 109-110.]

## ION POP-FLORANTIN

### (1843—1936)

Ion Pop-Florantin este autorul primelor tratate de estetică *tipărite* (Iaşi, 1874 şi 1887) în limba română. Sintetizînd tradiţia filosofică şi estetică a vremii moderne, în primul rînd cea clasică germană, Ion Pop-Florantin consideră şi tratează estetica drept o ramură a filosofiei care trebuie să studieze materia şi sistemul formal al artei în vederea găsirii unui principiu fundamental al artei, pe baza căruia apoi să se rezolve toate problemele esteticii. *Principiul estetic* este definit de autorul *Esteticii* (1874) în directă legătură cu starea de „joc liber" a sufletului. Prin însuşirile sale, „jocul estetic" poate provoca *frumosul* sau *urîtul*. Atunci cînd însuşirile jocului estetic se caracterizează prin proporţie, moderaţie şi armonie avem de-a face cu frumosul. „*Frumosul* în sine este ideea unui chip princios pentru a aduce sufletul în joc, prin care să i se deştepte *plăcerea estetică*". Ion Pop Florantin defineşte urîtul ca acel tip de joc care nu prieşte sufletului. El este printre primii la noi care discută despre urît, fiind în acest fel sincron cu interesul arătat în plan european categoriei. (În 1853 Rosenkranz scrisese *Estetica urîtului*). Poate fi considerat un precursor al metodologiei utilizate de Mihail Dragomirescu, prin accentul pe care-l pune pe aspectul senzorial al frumosului şi pe necesitatea de a găsi legi „ştiinţifice", precise, riguroase ale acestuia.

Reproducem cîteva fragmente, considerate revelante pentru construcţia sa teoretică sistematică, din *Estetica, sciinta filosofica despre Frumos şi Arte*, Iaşi, Tipografia Buciumului Român, 1874.

## [ESTETICĂ. FRUMOS. DEFINIȚIE]

Opul original de față e *cea inteie* Estetică, ce se puplică la noi la români. [...] *Planul* Esteticei este următorul : Privire istorică. Partea înteia : Estetica *generală : Frumosul,* I. Fundamentul, II. Materialul, III. Formele. Partea a doua : Estetica *specială : Artele.* [Ion Pop-Florantin, *Estetica,* sciintia filosofica despre *Frumos și Arte,* Estetica generală : Frumosul, Iași, Tipografia Buciumului Român, 1874 ; Estetica specială : Artele, Iași, Editura librăriei școalelor : Frații Șaraga, 1887 ; partea I-a, p. III.]

Simțămîntul liber vioi și fluturatic, fără nevoință îngreuitoare, fără orice atîrnare de cugetul vreunui adevăr ori bine, se numește : *desfătare.* Ea este plăcere ușoară, senină ; și în știință se numește plăcere *estetică.* [Ion Pop Florantin, *op. cit.,* p. 3.]

*Frumosul.* Jocul, adecă mișcarea liberă a sufletului, se poate îndeplini în chipuri nenumerate, dintre cari cele mai însemnate sînt următoarele : 1) cînd puterile sufletului nu vin în nici o mișcare simțită deajuns, ori se prea ostenesc, se turbură și năduște ; — ceea ce e nepriincios pentru plăcere estetică ; ba și o impedică ; — 2) jocul sufletului poate să urmeze și în chip priincios pentru asemenea plăcere.

Cînd urmează jocul în chip nepriincios pentru țelul arătat, acel joc deșteaptă în suflet sentiment neplăcut ; și de aceea se numește joc *urît ;* despre asemenea mișcare se zice, că nu are formă răspunzătoare pentru plăcere estetică. De altă parte, cînd jocul urmează în chip priincios pentru această plăcere, atunci deșteaptă în suflet sentiment estetic plăcut, sau plăcere estetică ; despre asemenea mișcare, despre asemenea joc, se știe, că are chip, însușință, sau formă răspunzătoare, priincioasă pentru plăcerea arătată ; și pentru aceasta se și caracterizează de joc *frumos.* [Ion Pop-Florantin, *op. cit.,* pp. 4-5].

*Frumosul* în sine este ideea unui *chip* priincios pentru a aduce sufletul în joc, prin care să i se deştepte *plăcere estetică*. [Ion Pop-Florantin, *op. cit.*, p. 5.]

Cu adevărul şi cu binele, ţintim a înfiinţa cîte o îndreptare, o schimbare, cu gîndul, ca aceea să fie stabilită, şi *remîitoare* pentru *viitor*.

Cu *frumosul* ţintim numai a invita sufletul la *joc* pentru un timp mărginit şi *trecător*. [Ion Pop-Florantin, *op. cit.*, p. 7.]

[...] aseminea pilde ne putem convinge despre aceea, că [...] de cîte ori voim să deşteptăm în suflet desfătare sau *plăcere senină*, curată, *estetică*, singurul mijloc este *jocul* liber al sufletului. [Ion Pop-Florantin, *op. cit.*, p. 10.]

Viaţa estetică împlineşte [...] mai multe ţeluri ; anume : 1.) depărtează durerile urîtului şi a ostenelei, — 2.) deşteaptă plăcere estetică, şi dă vieţei preţ înălţat, — 3.) face pre om mai bun, mai preţios pentru neamul omenesc.

*Ţinta de căpetenie* este *plăcerea estetică*, şi înălţarea înţelesului vieţei ; către aceasta se adaugă pe de o parte, scăparea de neplăcerile urîtului şi ale ostenelei, de altă parte, înălţarea morală a sufletului. [Ion Pop-Florantin, *op. cit.*, p. 12.]

*Ştiinţa : Estetica*. Prin cercetarea despre materialul şi sistemul estetic în parte, apoi îmbinaţia lor, adecă aplicaţia legiuinţei la materialul estetic, se desfăşură trei ramuri de ştiinţă. Aceste împreunate în mod sistematic, adecă după orînduiala dreptei cugetări, formează un întreg cu viaţă de ştiinţă. Acest întreg, întocmit în alcătuinţă organică, cu viaţă înţeleasă, este ştiinţa despre frumos, despre desfătările cele mai curate şi mai înălţate. Ea este un ram de filosofie ; şi se numeşte : *Estetica*.

*Preţul ei*. Adevărul, — binele, — şi *frumosul* sînt trei ramuri, cari, în unitatea lor, în viaţa de ştiinţă, al-

cătuiesc singura temelie de idei, pe care se înalță *adevărata* mărire a vieței în întregul.

Pe acest temei, în toată cuprinderea sa, se poate înălța omul către țelul său, către prețiozitatea ființei sale și fericirea traiului său, în scurt : către perfecție sau deplinătate.

Adevărul îl descoperim prin cugetare, cugetarea se povățuiește la trepte mai înalte prin Logică ; binele îl îndeplinim prin bunăvoință, iar aceasta o îndreptăm după legile Moralei ; frumosul se înființează după legile și îndrumările Esteticei. Prin urmare, este vederat, că toate aceste trei ramuri de *Filosofie,* adecă : *Logica-Morala-Estetica,* sînt la aceeași treaptă, de *unul și același preț* pentru înălțarea vieței omenești.

*Planul ei. Fundamentul filosofic* al acestei științe, împreună cu țesătura cunoștințelor despre *materialul,* adecă mijloacele estetice, și cu teoria, adecă întocmirea, orînduiala regulelor, cari formează *sistemul* sau legiuința pentru formele estetice, aceste trei părți alcătuiesc împreună știința despre *frumos,* filosofia frumosului, sau Estetica teoretică, generală, adecă în întregul, *Estetica proprie.*

Prin *aplicația* sistemului formelor la materialul din realitate se formează știința despre modurile și chipurile cum, prin cari mijloace în ce forme se pot înființa opuri frumoase *în fapt.* Aceasta este știința despre *artă,* filosofia artei, *Estetica practică, aplicată.* [Ion Pop-Florantin, *op. cit.,* pp. 14-15.]

Sufletul își închipuiește singur, din propria sa intimă inițiativă, intuiții reprezentații și noțiuni de colori, lumină și umbră, linii și fețe, stătătoare și schimbătoare, aseminea își închipuiește tonuri și noțiuni compuse, precum și idei despre feliurite obiecte, întîmplări, fapte, dorințe, și sentimente, formîndu-le și efectuîndu-le înaintea conștiinței sale, fără să fie condus de impresii de dinafară. Aceasta e activitatea sau lucrarea artistică și *poezia origi-*

*nală, creația, compoziția* sau *plăsmuirea.* [Ion Pop-Florantin, *op. cit.*, p. 52.]

Poezia peste tot nicidecum nu se poate împărtăși de la poet la alții. Poetul niciodată nu poate să facă mai mult, decît numai să *deștepte* în sufletele altora elemente de joc poetic, — din ideile și sentimentele însuși ale *lor.* [Ion Pop-Florantin, *op. cit.*, p. 54.]

*Cum* să fie jocul sufletului, pentru ca să poată deștepta într-însul plăcere estetică, și nu neplăcere ? [...] Jocul variază 1.) din punctul de vedere al *cantității,* — și anume a.) după cantitatea *estensivă,* adecă după întinderea și bogăția sa — b.) după cantitatea *intensivă,* adecă după tăria sa ; 2.) din punctul de vedere al *calității.*

Sentimentul estetic variază — în deplină corespondență cu variația jocului — în sentimente de *neplăcere* — indiferență, — sau nepăsare, și *plăcere.*

Neplăcerea și plăcerea variază în un șir de tărie, de la neplăcerea cea mai violentă și mai dureroasă, la neplăcere în graduri mai mici — la stare de indiferență ; — mai departe, tot în aceeași direcție — la *plăcere,* în graduri mai înalte de plăcere, — și tot mai departe — la osteneală (venită din mișcarea prea violentă), astfel la o nouă fază de neplăcere și durere.

Sufletul dorește să-și deștepte *plăcere,* și să se lipsească de indiferență și de neplăcere. De aceea, plăcerea ni o putem cugeta în graduri pozitive de la gradul cel mai mic (+1), mai departe la graduri pozitive mai înalte (+2.+3.+4...+n) ; starea de indiferență ni o putem cugeta ca nimica, nul ,zero, [0], iar neplăcerea — cu graduri negative, (—1,—2,—3,—4,...—n). [Ion Pop-Florantin, *op. cit., pp.* 65-66.]

Estetica teoretică are numai să stabilească principii despre ființa și formele frumosului, iar nu să schimbe și să uniformeze gusturile ; și dacă gustul cuiva e turburat și rătăcit de la esența frumosului și de la formele lui, ori

dacă oarecîndva unele „gusturi" personale divergente pretind şi ele, ca să le considerăm drept gusturi estetice, de aici nu urmează, că nu pot fi egale în *fond* toate gusturile cultivate după adevăratele principii estetice. [Ion Pop-Florantin, *op. cit.*, p. 86.]

Sistemul formelor ideale se numeşte *stil*, anume stil *„clasic"*, sistem de forme clasice ; — ele ating pre toţi oamenii în acelaşi mod, şi aduc în mişcare facultăţile omeneşti fundamentale şi generale, cari sînt egale, fără de a atinge modificaţiile lor particulare, cari variază la diferiţi oameni în diferite forme schimbătoare ; de aceea ele impresionează asupra tuturor oamenilor, fără de a turbura pre unii dintr-înşii, şi prin urmare, au valoare pentru toţi oamenii.

[...] se pot trata idei ş forme după însuşinţele proprie numai unei părţi, şi diferite de ale altora, după cum se realizează ele la cutare parte din omenime, la cutare rasă, naţie, ori familie, poate cu părţile şi părticelele particulare adause. Formele particulare vor impresiona mai puternic asupra acelor suflete, cari sînt deprinse mai mult în asemenea mişcări ; de ex., un cîntec despre strămoşii unui neam pre acelaşi neam îl mişcă mai mult, decît pre alte neamuri. — Asemenea regulă de forme se numeşte *sistem realistic ;* regula urmării sale nu e mai mult stil, ci *manieră.* Formele acele cari urmează neşte direcţii particulare, în cari se desfăşură sentimente adînci, şi fantasii despre fenomene particulare, tainice, se caracterizează de *„romantice"*. [Ion Pop-Florantin, *op. cit.*, pp. 87-88.]

Jocul sufletului trebuie să fie *bogat (proporţionat), tare (moderat),* — şi *variat (armonic).*

Acel mijloc, sau „op" va avea valoare estetică pozitivă, care, prin forma acţiunii sale asupra sufletului, îl va aduce în joc *bogat, tare* şi *variat*, fără de a-l turbura prin disproporţie, violenţă, ori disarmonie ; ceea ce-i va

deştepta plăcere estetică neturburată ; şi din causa aceasta i se va însuşi caracteristica de *frumos.*

Calităţile fundamentale ale frumuseţii sînt dară : *bogăţia,* (proporţională), *tăria* cumpătată), şi *varietatea* (armonică).

Aşadară :

*Frumosul* este idea unui chip *bogat, energic,* şi *variat,* — fără disproporţie (ostenitoare), fără violenţă, şi pe lîngă aceasta cu *armonie,* sau unitate superioară. [Ion Pop-Florantin, *op. cit.,* pp. 90-91.]

*Idealul* este chipul perfecţiei estetice, din toate punctele de vedere. Pre acesta îl doreşte omul ; însă în fapt niciodată nu-l poate ajunge, ci numai se apropie de el, cînd mai mult, cînd mai puţin.

Pe baza acestui sistem se poate dezlega orice chestie estetică despre *frumos.*

Estetica însă are şi chemare practică, anume de a afla, cum va putea corespunde idealului din principiul estetic — orice mijloc în parte, orice „material", şi astfel — cum se pot forma *opuri* de valoare estetică pozitivă ?

Pentru ca să se poată dezlega aceste întrebări, şi altele, cari sînt în' legătură cu ele, va trebui, să *aplicăm sistemul,* cu cele 27 categorii ale lui la *materialul estetic,* la toate cele 15 jocuri. Prin aceasta se va constitui *Estetica aplicată, practică,* ştiinţa filosofică despre *artă în* general, şi despre *toate ramurile* ei în particular. [Ion Pop-Florantin, *op. cit.,* p. 94.]

## PRINCIPIUL ESTETIC

După toate consideraţiile cuvenite, principiul estetic ni se desfăşoară în modul următor :

Jocul sufletului variază, după cantitatea extensivă şi intensivă şi după calitate, în însuşiri extreme, în puţin şi în mult, şi în însuşiri mijlocie.

Jocul cu însușiri extreme nu deșteaptă plăcere, jocul cu însușiri mijlocie deșteaptă plăcere neturburată.

„Opul", adecă mijlocul, prin care se deșteaptă joc cu însușințe extreme, e dară defectuos, opul care deșteaptă joc plăcut, e op de valoare.

*Scopul* este : *plăcerea* estetică și realizarea *frumosului.*

I. Pentru acest scop, mai întîi trebuie să se *excludă* toate șase *extremele,* din variația jocului după toate punctele de vedere. Excluderea lor formează șase precepte negative, anume :

1) Extremele *în puțin,* a) după cantitatea extensivă : jocul să nu fie prescurtat, b) după cantitatea intensivă : jocul să nu fie prea lin și neenergic ; și c) după calitate : jocul să nu fie prea uniform și nevariat ;

2) Extremele *în mult,* a) după cantitate extensivă : jocul să nu fie disproporționat de lung, b) după cantitatea intensivă : să nu fie violent, și c) după calitate, să nu fie prea variat pînă la disarmonie, ci să fie armonic.

II. După excluderea extremelor, rămîn *măsurile mijlocie* după aceleași trei categorii, ca *precepte pozitive, necesarie ;* — anume :

1) După *cantitatea extensivă,* jocul sufletului trebuie să urmeze în un *număr considerabil* de momente, fie bogăția simultană, deodată, fie ea succesivă, în o lungime de timp. Acesta este preceptul pentru *bogăția* sau plenitudinea jocului ;

2) După *cantitatea intensivă,* jocul trebuie să urmeze cu *energie* sau *tărie considerabilă.* Acesta este preceptul pentru *tăria jocului ;*

3) După *calitate,* jocul trebuie să se înșire din momente *variate,* astfel, ca mișcarea tranzitivă sau dispozitivă a sufletului să fie energică, simțită. Acesta este preceptul pentru *varietatea* jocului.

Exclusia celor șase extreme formează *șase condiții negative,* pentru împiedicarea a tot ce e nefavorabil ; stabi-

lirea celor trei precepte pozitive formează *trei condiții pozitive*, ne-ncunjurate pentru a produce plăcerea estetică.

Pe temeiul acesta, *principiul estetic fundamental și general* se constituie în modul următor :

Pentru ca *jocul* sufletului să-i deștepte *plăcere estetică*, trebuie să corespundă următoarelor *nouă condiții :*

I. *Trei condiții negative,* contra extremului în *puțin ;* anume : jocul a) să nu fie scurt, neconsiderabil, b) nici neenergic, nesimțit, c) nici uniform, nevariat ; ci — să corespundă următoarelor :

II. *Trei precepte pozitive,* adecă 1) să aibă oarecare *plenitudine,* bogăție de momente ;

2) să fie *energic ;*

3) să fie *varia.* Însă jocul mai trebuie să corespundă și următoarelor :

III. *Trei condiții negative,* contra extremului în *mult* anume : a) jocul să nu fie disproporționat de îndelungat, b) să nu fie violent, sfîșietor, c) să nu se înșire din momente prea variate, ci din părți armonice între sine.

Acest principiu general se poate formula în modul următor :

Pentru ca jocul sufletului să-i deștepte plăcere estetică considerabilă, trebuie ca :

1) Jocul să nu fie scurt, ci *bogat,* numai nu disproporționat și ostenitor, ci *proporționat ;*

2) Jocul să nu fie neenergic, ci *energic,* însă nu violent și dureros, ci *moderat ;*

3) Jocul să nu fie uniform, ci *variat,* însă nu disarmonic, ci *armonic.* [Ion Pop-Florantin, *op. cit.,* pp. 88-90.]

## SISTEMUL ESTETIC

*Idealul* estetic obiectiv în opuri este *frumosul* deplin în gradurile cele mai înalte. Idealul sentimentului este *plăcerea* estetică deplină și neturburată.

Însă în fapt nu se realizează totdeauna plăcerea deplină și frumosul apriat; cele trei însușințe ale lor nu corespund totdeauna tuturor celor nouă condiții ale principiului estetic general; ci ele variază în privința aceasta în toate formele posibile.

Acele forme sînt, în sistem complet, următoarele:

I. După cele trei puncte de vedere, al cantității extensive, al cantității intensive, și al calității: *trei însușințe* fundamentale: 1) *mărimea,* sau bogăția, 2) *tăria* sau puterea, și 3) *calitatea* sau forma.

II. Aceste trei însușințe, fiecare în cîte trei graduri sau măsuri principale: 1) extremul în puțin, 2) măsura mijlocie, 3) extremul în mult. Trei însușințe fundamentale, fiecare în cîte trei măsuri diferite, fac împreună *nouă forme.*

III. Fiecare joc și op poate să cuprindă pre fiecare din cele trei însușințe ale sale, în cîte trei diferite combinații, anume: 1) *toate trei* însușințele *nefavorabile* a) prin extrem în puțin, b) prin extrem în mult; 2) *două* însușințe *nefavorabile,* a) prin extrem în puțin, ori b) prin extrem în mult, și a *treia* însușință *favorabilă* 3) o însușință *nefavorabilă,* a) prin extrem în puțin, b) prin extrem în mult, și două însușințe *favorabile;* și în fine 4) *toate însușințele favorabile.* [Ion Pop-Florantin, *op. cit.,* pp. 91—92.]

## CONSTANTIN DIMITRESCU-IAȘI

**(1849—1923)**

Profesor la Universitatea din Iași și București, Constantin Dimitrescu-Iași a elaborat studii de estetică, etică, sociologie, pedagogie, remarcîndu-se totodată și prin faptul că a susținut prima teză de doctorat în estetică — *Conceptul de frumos (Der Schön-*

*heitsbegriff* Leipzig — 1877) și a ținut, pentru întîia oară, la noi în țară, cursuri de sociologie. Concepția sa filosofică a fost monist materialistă fiind influențat în aceeași ordine de idei și de teoremele pozitivismului și evoluționismului european, idei pe care le-a asimilat uneori profund, alteori fără mult spirit critic. În estetică, aportul său n-a fost deloc neglijabil, în primul rînd, prin amintita teză subintitulată *Un studiu estetico-psihologic*, dar și prin cîteva articole venite în prelungirea problematică a acesteia precum : *Estetica și critica modernă (Drapelul* nr. 30, 1897), *Arta națională (Ileana*, 1, 1900), *Arta și morala (Drapelul*, nr. 266, 1898) ș.a. *Conceptul de frumos* a fost parțial tradus de Constantin Dimitrescu-Iași și a apărut sub forma unor articole în *România literară și științifică* (1895) și în ziarele *Dreptatea* (1896), *Drapelul și Democrația* (1896—1898). În mod strict cronologic (anul susținerii tezei — 1877) lucrarea reprezintă din punct de vedere teoretic cea mai serioasă sinteză la acea dată în estetica românească. Din păcate, ideile din ea au circulat doar prin menționatele articole și prin cursurile sale universitare. Integral, *Conceptul de frumos* a fost tradus de Drăgoi I. Traian și a apărut doar în 1974.

Ceea ce impune în acest studiu este maniera foarte sistematică și riguroasă de tratare a chestiunii. Autorul consideră că definirea frumosului este problema centrală a oricărei estetici. Pentru stabilirea notelor sale distinctive a elementelor „obiective" și a celor „subiective" ale frumosului, Constantin Dimitrescu-Iași face apel atît la criticismul kantian cît și la dialectica hegeliană, atît la estetica psihologică experimentală (gen Fechner) cît și la estetica herbertiană, atît la datele furnizate de evoluționism și vitalism cît și la cele venite din direcția pozitivismului : H. Taine ș.a. Punctul său de vedere nu numai că este coerent, dar el reprezintă o veritabilă sinteză între direcția esteticii de „sus" și a celei „de jos". Finalmente însă în mod vizibil, autorul *Conceptului de frumos* accentuează mai mult datele experimentale, obiective și se solidarizează cu o estetică „științifică" nu cu o estetică filosofică tradițională, speculativă. După Constantin Dimi-

trescu-Iași există două forme ale frumosului (de menționat că „raportul formelor" este considerat a fi caracterul principal al conceptului frumuseții), o *formă inferioară* — care corespunde sentimentelor estetice simple și o *formă superioară* — care este constituită din raporturile formelor obiective și din legăturile acestora cu un conținut ideal. Autorul nu rămîne însă doar la nivelul abstragerii acestor forme generale ale frumosului în genere, ci le urmărește și la nivelul artelor : poezia, muzica, arhitectura ș.a.m.d.

Redăm paginile cele mai importante din *Conceptul de frumos* și, de asemenea, aproape în întregime articolele *Arta națională* și *Arta morală*. Am utilizat volumul Constantin Dimitrescu-Iași, *Studii de estetică*, București, Editura Științifică, 1974, ediție și studiu introductiv de Ion Iliescu.

## [CE ESTE FRUMOSUL ?]

*Ideea fundamentală* a eseului nostru constă în faptul că noi admitem nu numai doi factori constitutivi ai frumuseții, ci și două forme principale, specifice ale acesteia. Deosebim o *frumusețe pur formală*, în care relațiile obiective ale formelor alcătuiesc baza plăcerii estetice și *o formă animată spiritual a acesteia*, în care formele obiective sînt legate de un conținut subiectiv, în care deci ambii factori ai frumuseții colaborează în vederea impresiei totale ; prin urmare, adevărata bază a stimulării sentimentului nostru estetic rezidă tocmai în *raportul* reciproc al acestora. Dacă această ipoteză s-ar dovedi cu drept cuvînt întemeiată, pe de o parte, și-ar dobîndi justificarea estetica formală : 1) deoarece există aspecte ale frumosului, atît în artă cît și în natură, care pot avea numai o valoare pur formală ; 2) deoarece rela-

țiile formale alcătuiesc condiția fundamentală a oricărui fenomen estetic în genere. Iar pe de altă parte, s-ar justifica pe deplin și estetica materială în măsura în care se stabilește, ca un fapt incontestabil, din punct de vedere al principiului psihologic al *asocierii* și din acela al *simbolizării naturale*, existența *unui conținut spiritual, ideal* al fenomenelor frumuseții — dacă nu în toate, cel puțin în majoritatea cazurilor date. [C. Dimitrescu-Iași, *Studii de estetică*, București, Editura Științifică, 1974 din *Conceptul de frumos*, 1877, p. 62.]

*Ce este frumosul?* — Cei mai renumiți gînditori ai antichității și ai timpurilor mai noi au consacrat acestei probleme o mare parte din strădaniile lor intelectuale și, cu toate că, în scurtul interval de numai un secol și ceva — de cînd s-a întemeiat știința frumosului ca disciplină filosofică specială, sub numele de estetică — literatura ei s-a îmbogățit foarte mult, ne aflăm, și astăzi, în fața acestei probleme, aproape tot atît de nesiguri ca la început. [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.*, p. 63.]

[...] în problemele generale ale esteticii, tocmai pentru că aceeași problemă este cercetată, din diverse puncte de vedere, de diverse științe, fără ca vreuna din acestea să fie în stare să cuprindă întreaga problemă estetică, rezultă necesitatea unei științe de sine stătătoare care să-și propună, ca temă specială, *sintetizarea tuturor rezultatelor acestor cercetări speciale diverse*: aceasta este *estetica*.

Din aceasta reiese, prin urmare, că: 1) este necesară o știință specială despre frumos, în sens mai larg; 2) că acesta trebuie să se bazeze pe *experiență*; fizica, fiziologia, psihologia, istoria artelor, arheologia etc. formează științele ei auxiliare. [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.*, p. 76.]

Frumosul este pentru noi, în primul rînd, o *noțiune*; determinarea conținutului ei logic și deci definirea *esenței ei reale* formează obiectul unei cercetări științifice.

[...] În prima parte am aflat : 1) că trebuie să urmărim calea *de jos în sus*; 2) că, pe această cale, trebuie să urmărim *geneza noțiunii*; 3) că aceasta trebuie să se petreacă nu numai în conștiința individului, ci și în *conștiința generală* a omenirii, adică trebuie să se bazeze,totodată, pe considerarea evoluției artei.

[...] Ne ocupăm, mai întîi, de *analiza psihologică a conceptului frumuseții* în genere, în conștiința individuală ; și de-abia mai tîrziu [...] vom examina conceptul frumuseții, în mod special, în natură și artă.

Pentru aceasta avem posibilitatea de a folosi două căi opuse, și anume : putem lua ca punct de plecare fie conceptul în totalitate, fie părțile lui componente. Dar în primul caz, deoarece acest concept [...] este complicat și constă din multe elemente, s-ar crea o confuzie și ar exista primejdia de a considera numai o parte din conținutul lui drept *caracteristic* pentru definirea lui și de a pierde din vedere celelalte părți constitutive care ar putea să aibă o valoare tot atît de mare : așa, de exemplu, s-ar putea să tratăm formele obiective ca moment unic al frumuseții și să desconsiderăm conținutul subiectiv, care joacă un rol important în alcătuirea frumosului și contribuie, el însuși, la modelarea specifică a formelor ; sau, în celălalt sens, să acordăm conținutului spiritual (ideii) o atenție mai mare, iar formele sensibile o atenție mai redusă, deoarece acestora, luate separat, nu li se recunoaște nici o frumusețe de sine stătătoare — cum s-au petrecut de multe ori lucrurile, după cîte ne relatează istoria esteticii. Pentru a evita aceste extreme și altele asemănătoare, nu ne rămîne decît cealaltă cale, adică de a ne servi de un procedeu

similar aceluia al chimistului care întreprinde cercetarea unui anumit corp : mai întîi, trebuie să determinăm şi să scoatem în evidenţă, cu ajutorul experienţei exterioare şi interioare, cele mai simple elemente din care este compus acest concept, în ce raporturi şi proporţii se asociază aceste elemente pentru a da naştere conceptului şi, în acest fel, prin cercetarea structurii conceptului, să determinăm părţile lui constitutive, *esenţiale*.

Experienţa ne învaţă că, pretutindeni, ceea ce denumim noi „frumos" este ceva exterior, care posedă o valoare obiectivă : „frumos" numim un obiect din natură, frumoasă — o operă de artă, frumoasă, o faptă — întotdeauna, un fenomen care poate fi văzut sau auzit ; că, prin urmare, conceptului nostru îi corespunde un *obiect*.

[...] Dacă numim „frumos" numai idealul care se naşte în noi, prin activitatea fanteziei, cînd contemplăm operele de artă, atunci este just să considerăm frumosul numai ca un fapt ; dar noi sîntem destul de departe de *această* accepţie. Anticipînd, putem spune că, fără îndoială, o operă de artă este frumoasă numai în măsura în care poate stimula în noi anumite *activităţi subiective*, însă, pentru acest lucru, are nevoie de anumite raporturi reciproce între părţile ei, care condiţionează aceste manifestări subiective corespunzătoare. Acestea pot fi determinate prin legi ştiinţifice, ele trebuie să se găsească, în mod obiectiv, în lucruri, indiferent de faptul că toţi spectatorii sau numai o minoritate selectă este destul de pregătită pentru a o simţi şi gusta ; frumosul rămîne intact, la locul lui, dacă nu pentru generaţia actuală, cel puţin pentru viitor. Cîte opere de artă n-au fost înţelese greşit în epoca lor, pentru ca de-abia generaţiile următoare să le recunoască valoarea ? Am putea oare să spunem că frumuseţea lor constituia un apanaj al viitorului ? Desigur că nu. Obiectul a rămas neschim-

bat, raporturile care formează frumusețea lui sînt tot aceleași, întocmai așa cum au relațiile dintre mișcările corpurilor cerești o existență veșnică, adică chiar de mai înainte de descoperirea legilor astronomice ; numai singur subiectul s-a transformat, ceea ce înseamnă că a fost promovat la situația de a putea gusta frumusețea care exista în prealabil.

Firește că nu ne putem imagina logic nici un obiect fără subiect ; elemente subiective descoperim în orice fenomen obiectiv ; însă lumea frumuseții posedă tot atîta obiectivitate ca și întreaga lume a realului. Frumosul reprezintă, pe de o parte, un fapt exterior, supus legilor fizice ; pe de altă parte, este un produs al activității conștiinței, subordonat legilor subiective ale acesteia, deoarece, fără conștiință el nu are nici o semnificație în sine. Prin urmare, pentru a putea formula o noțiune științifică, trebuie să analizăm, pe de o parte, fenomenele în care apare realizat frumosul, pe de altă parte, să precizăm efectul subiectiv al acestora asupra noastră. Însă nu putem atinge scopul urmărit, nici prin investigațiile pur fizice, nici prin simple reflexii asupra sentimentului estetic ,prin judecăți estetice etc. Căci, mai întîi de toate, ceea ce explică frumosul nu este factorul obiectiv, *în sine,* ci obiectivul în raport cu subiectivul, așa că raporturile estetice pot fi sesizate numai cu ajutorul experienței interioare ; în al doilea rînd, stările estetice reprezintă, în experiența interioară, doar niște produse determinate ale conștiinței, care ne dau explicația referitoare la procesul devenirii lor, numai atunci cînd analizăm simultan și condițiile exterioare ale genezei lor. Dacă ne-am rezuma la examinarea condițiilor frumosului numai la autoanaliza psihologică, rezultatul ar fi foarte nesigur ; pentru că „autoanalizarea" unui conținut reprezentat este, după cum se știe, anevoioasă și fără garanție pentru exactitatea ei, căci, de fapt, ea nu se

poate stabili decît numai atunci, cînd conținutul reprezentat nu mai constituie un astfel de obiect al conștiinței, deoarece, odată cu intenția de a observa un fapt psihic ca atare, se și trece la o nouă reprezentare (adică la aceea care se află în însăși această hotărîre). Dar aceasta nu înseamnă că experiența internă ar fi lipsită de valoare pentru motivările științifice ; căci există unele cazuri în care, în împrejurări diferite, se creează posibilitatea de a trage concluzii mai sigure în legătură cu natura faptului psihic care nu poate fi observat în chip nemijlocit. Din aceasta rezultă numai necesitatea unei *observări obiective,* pe lîngă cea *subiectivă* și, deoarece faptul fizic constituie și un act de conștiință, putem, pînă la un anumit punct, să tragem concluzii dintr-un domeniu pentru celălalt. Prin cercetările lor comparative, ambele domenii cîștigă în limpezime. O separare absolută între experiența interioară și cea exterioară nu se poate realiza, din cauză că subiectivul se bazează, întotdeauna, pe motive obiective iar obiectivul poartă cu sine, mereu, pecetea subiectivității, în așa fel, încît nu putem vorbi decît de o separare *relativă.* [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.*, pp. 78—79—80—81.]

Îngustimea conștiinței și principiul echilibrului în consumul de energie explică această tendință către *unitate,* precum și plăcerea ce rezultă din satisfacerea ei. Pentru reproducerea acelorași forme se depune un efort iar din reproducerea lor ca atare rezultă o satisfacție. *Diversitatea* formelor dă naștere unei mișcări mai ample a fanteziei, iar *ordinea unitară* dă naștere unei soluționări lesnicioase a acesteia într-o unitate. Așadar, *principiile legilor formale obiective ale frumuseții se găsesc în legile conștiinței omenești.*

Prin aceasta se definește, în același timp, și *latura obiectivă* (sau *elementele obiective)* ale frumosului. În

acest sens, am aflat că *determinările formale* sau relațiile formale absolute, care plac indiferent de material, independent de conținutul reprezentărilor ca atare și *în sine*, formează frumusețea.

Prin urmare, deocamdată, ajungem la concluzia că *frumusețea constă din raporturi formale obiective (intuitive)*. Ea stimulează sufletul nostru prin *jocul fanteziei*; însă fără a prejudicia, din contra, favorizînd legile sentimentelor concrete care formează baza acestor manifestări superioare ale conștiinței, denumite *sentimente estetice simple*. [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.*, p. 90.]

O examinare mai atentă a impresiei de ansamblu a fenomenelor frumuseții asupra conștiinței noastre estetice, ne va arăta limpede că, făcînd abstracție de influența directă, *obiectele estetice* capătă în intuiția noastră, prin mijlocirea relațiilor lor formale, și o anumită *coloratură spirituală*. Formele obiective ne apar, în același timp, ca o expresie a unor stări subiective ale spiritului omenesc și acționează, și ca atare ,asupra cugetului nostru, în așa fel încît, în anumite cazuri, *impresia estetică de ansamblu* apare ca o rezultantă a celor două feluri de factori (direct și indirect).

De aceea, o analiză psihică minuțioasă a domeniului estetic nu se poate restrînge numai la cercetarea semnelor obiective ale frumosului, ci trebuie să procedeze și la separarea caracteristicilor subiective ale acestuia, să determine esența lui pozitivă și legăturile lui cu cele subiective. [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.*, p. 91.]

Este un fapt psihic cunoscut că există o anumită nevoie interioară a omului de a însufleți natura obiectivă, de a nu o percepe cu ochii realității, ci cu aceia ai fanteziei, adică de a-și proiecta, în chip fantezist, propriile lui stări interioare în lumea exterioară. [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.*, p. 93.]

[...] în *intuiția estetică,* putem avea doi factori esențiali : 1) *Formele obiective,* cu raporturile lor armonice, despre care am tratat mai înainte [...] ; 2) *Semnificația simbolică subiectivă* a acestor forme obiective, care, să luăm însă bine seama, constă nu numai dintr-o *idee,* ci și din sentimente, afecte și instincte ; pe scurt, noi transferăm întreaga *noastră subiectivitate* în obiectele exterioare, pe cît o permit formele obiective și aceasta variază, după cum am mai amintit, cu limitele specifice ale *esenței* obiectului de artă sau ale frumosului natural. [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.,* p. 96.]

Constituirea acestor idealuri formale are loc după anumite legi care sînt, parte, de natură obiectivă, parte, de natură subiectivă. Forma intuitivă constituie elementul obiectiv al frumosului, ea are o valoare estetică în sine însăși, ea alcătuiește *frumosul formal propriu-zis ;* ea este sensibilă, ca intuiție, însă și spirituală ca *formă ideală.*

[...] Ea se găsește, așadar, și în relațiile formale obiective, dar numai în măsura în care există în subiect, asociată cu aceste forme ; altfel, nu. În acest caz, rolul fanteziei constă în aceea că : adaugă intuiției elementul subiectiv iar creației îi modifică raporturile senzoriale după *conținutul ideal-spiritual ;* noi numim acest lucru *idealizarea formelor,* iar produsul, un *ideal spiritual* în formă obiectivă. Acest conținut spiritual nu creează, în principiu, frumosul [...] ci produce numai o mai mare vivacitate a fanteziei și intensifică, astfel, sentimentul estetic ; este însă un element necesar pretutindeni acolo, unde formele oferă analogii cu expresiile vieții spirituale. [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.,* p. 100.]

Așadar, frumusețea nu constă din semnificația spirituală a idealului, nici din realizarea acestuia — cum s-a crezut de foarte multe ori în idealism — ci în *concordanța raporturilor ;* formele intuitive și *conținutul*

*subiectiv sînt cele mai generale părți constituiente* și *nu sînt totdeauna absolut necesare ambele pentru realizarea frumuseții.* Fiecare dintre ele poate exista independent și să formeze două genuri deosebite de frumos : *frumosul formal* care predomină în arhitectură și *frumosul spiritual (sau subiectiv),* dominant în poezie, în care se utilizează cea mai abstractă formă obiectivă — cuvintele. Ambele momente se întrepătrund în artele plastice (plastica și pictura) și prin concordanța lor pot produce plăcerea estetică : așa iau naștere frumosul plastic și cel pictural. [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.*, p. 103.]

*Imboldul frumuseții.* Imboldul frumuseții sau simțul pentru frumusețe este înnăscut în om, într-o anumită măsură, reprezintă unul dintre instinctele lui. [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.*, p. 104.]

Această bogăție de puteri [naturale] constituie numai condiția exterioară a *nașterii conceptului frumuseții ;* condițiile subiective și obiective ale frumuseții există chiar în conformația naturii psihice și fiziologice omenești și, totodată, în diversitatea fenomenelor naturale. [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.*, pp. 106—107.]

[...] natura poate influența asupra noastră în două feluri : fie *direct*, prin relațiile ei de formă obiectivă, în măsura în care acestea se află în concordanță cu legile formale ale plăcerii noastre estetice ; sau *indirect,* prin stările spirituale subiective pe care le pot stimula în conștiința noastră formele obiective. Acordul formelor ca unitate în diversitate, ca armonie de culori, mișcări, și figuri ș.a.m.d., concretizează în fenomenele lumii *ideea ordinei generale* din univers. [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.*, p. 108.]

Așa începe arta în adevăratul ei înțeles, adică sub forma unei *satisfaceri a imboldului frumuseții.* Omul

simte nevoia de a transforma natura după idealurile sale, de a scoate în evidență ceea ce este caracteristic ș.a.m.d. Dar, odată cu aceasta, se transformă și imboldul lui pentru frumusețe în imbold artistic. *Frumusețea artistică ia naștere, așadar, ca o satisfacție a simțului frumosului și a fanteziei active (imboldul creației).* Dar, deoarece instinctul frumosului se află în opoziție cu utilitatea și se dezvoltă din aceea, se explică, totodată, și faptul că — așa cum ne arată istoria culturii — trecerea de la utilitate la frumusețe se face foarte lent. Mai întîi, începe omul să-și facă viața mai comodă ; își clădește locuințe mai bune, își confecționează instrumente casnice mai bune ș.a.m.d. și de-abia mai tîrziu se gîndește la înfrumusețarea acestora. În primul rînd, se dezvoltă acele arte care sînt mai intim legate de utilitate, ca țesutul artistic, arhitectura ș.a. [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.*, pp. 109—110.]

[...] în măsura în care descoperim frumosul realizat în obiecte foarte diverse și într-o manieră diferită, în natură și artă, se naște întrebarea, dacă nu cumva însăși arta și natura ne furnizează aceste amplificări ale elementelor parțiale ale frumosului și, în realitate, așa și stau lucrurile. Diversele arte (ca și diversele frumuseți naturale) ne oferă o serie succesivă în care găsim ambele elemente, situate alături sau succesiv, într-un raport opus. În măsura în care crește elementul obiectiv, formal, scade momentul subiectiv sau spiritual, și invers, în așa fel încît, la ambii *poli* ai seriei aflăm artele sau grupele de arte dintre care unele prezintă ca predominant elementul formal (grădinăria artistică, dansul și arhitectura) iar cealaltă (poezia), pe cel ideal. Așa se explică acea considerare generală a frumosului în artele speciale ca o cercetare, denumită, într-un *mod figurat de exprimare*, cercetare *analitico-microscopică*, în care cele două elemente care formează frumosul și legătura

lor unitară apar într-o evidență mai pronunțată. [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.*, p. 112.]

Frumusețea mișcărilor este [...] *pur formală;* ea se bazează, în primul rînd, pe legile ritmului. Mișcările variate ca direcție, rapiditate etc. trebuie să-și găsească legătura lor unitară în repetițiile ritmice. Dacă lipsește varietatea, mișcarea este monotonă și, prin urmare, obositoare pentru ochiii noștri, așadar, *nefrumoasă (inestetică)* [...] C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.*, p. 114.]

Arhitectura ne oferă cel mai strălucit exemplu de amplificare a *elcmentelor formale* ale frumosului ; în ea, momentul ideii nu se descoperă total, ci rămîne pe ultimul plan și ocupă numai o mică parte din frumusețea artei construcțiilor. [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.*, p. 115.]

Frumosul muzical reprezintă o creație subiectivă a omului ; pentru muzică nu există nici un model în natură care să poată fi imitat și idealizat. [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.*, p. 119.]

[...] *frumosul muzical* poate fi definit ca un acord al raporturilor acustice formale și al stărilor subiective corespunzătoare ale vieții noastre sufletești, avînd, în această calitate, capacitatea de a satisface urechea, de a impresiona inima, de a transpune intelectul într-o activitate plăcută și de a însufleți imaginația cu diverse reprezentări. [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.*, p. 123.]

Artele plastice se află în mijlocul seriei, între arhitectură și muzică, pe de o parte, și poezie, pe de altă parte. Aici, *forma* și conținutul stau în echilibru, sînt de aceeași importanță și se întrepătrund, în așa fel, încît putem privi frumusețea plastică din două laturi opuse : idealiștii consideră că *ea* ar consta din reprezentarea ideilor iar formaliștii, că ar consta din tratarea formelor ;

în realitate însă ambele constituiesc elemente aproape inseparabile ale frumuseții plastice în genere. [C. Dimitrescu-Iași, *ibidem.]*

Frumosul poetic este un produs al fanteziei și al sentimentului, ca toate celelalte genuri ale frumosului artistic ; însă se deosebește de celelalte prin caracterul lui pur subiectiv. Materialul lui estetic este *viața spirituală interioară ;* în poezie capătă contur nu ceea ce este omul din punct de vedere obiectiv, ci ceea ce gîndește și simte, caracterul lui individual, suferința și bucuria lui. Tocmai de aceea se spune, pe drept cuvînt, că materia estetică propriu-zisă a poeziei o constituie *imaginile* sau *reprezentările interioare,* în care se reflectă viața spirituală. [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.,* p. 129.]

[...] considerăm că există două forme ale frumosului :

1) O *formă interioară* care corespunde sentimentelor estetice simple — frumosul formal — în care nu trebuie să căutăm nici o concretizare de idei, deoarece așa ceva nu există și care alcătuiește, totodată, *forma de bază a tuturor satisfacțiilor estetice.*

2) O *formă superioară a frumosului,* corespunzînd sentimentelor estetice superioare, care este constituită din forma de bază (adică din raporturile formale obiective) și din legăturile acestora cu un *conținut ideal ;* în care deci *formele obiective trebuie să se afle în corelație cu ideile.*

În ambele cazuri, relațiile de formă constituie baza frumosului. [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.,* p. 133.]

## ELEMENTELE OBIECTIVE ALE FRUMOSULUI

*[...] Realizările sentimentului cu bază senzorială, ca stări ale conștiinței, își găsesc explicația lor esențială chiar în legile conștiinței.* Astfel, faptul că sentimentele

se desfășoară între contraste ca : plăcerea și neplăcerea, gravitatea și voioșia, poate fi recunoscut ca una din caracteristicile primordiale ale conștiinței ; și anume, aceea de a fi determinată de senzații și, mai ales, de către stările interioare, într-o modalitate care se mișcă între extreme. Conștiința noastră se află într-o permanentă transformare : stările conștiente se transformă în subconștiente și, invers, stările subconștiente devin conștiente. Această mișcare se datorează fie unor cauze exterioare (excitații exterioare), fie cauzelor interioare (reproducerea). Perimetrul momentan al conștiinței noastre este foarte limitat ; numai un anumit număr de reprezentări pot deveni conștiente într-un anumit moment și îngustimea conștiinței explică lupta dintre stări și refularea sau admiterea acestora în conștiință.

Legătura dintre senzație și conștiință se poate realiza numai prin acțiunea pe care o exercită ele asupra acelor fenomene fundamentale ale conștiinței, adică în reprimarea sau includerea stărilor anterioare din conștiință și în conștiință. Sentimentul de neplăcere apare ca o refulare a tuturor stărilor anterioare din conștiință și ca o nevoie de a rămîne singur conștient. Bucuria este legată mai mult de senzațiile moderate și va ocupa, și ea, în primul moment, singură, conștiința, însă ea nu se opune celorlalte sentimente în mod ostentativ, ci, din contra, favorizează procesul reproducerii.

Dacă vom compara, acum, aceste rezultate ale experienței interioare cu cele ale experienței exterioare sau obiective, ne vom da seama că un consum normal de energie mai lasă o rezervă suficientă (de energie) pentru ca și alte reprezentări să poată deveni conștiente și, în acest mod, are loc o reproducere pe baza legilor psihice ale succesiunii reprezentărilor, fără *suprasolicitarea* activității nervoase. O funcționare anormală, care ar consta dintr-o prea mare risipă, din contra, ar reduce posibili-

tatea altor reproduceri și, dacă acestea se efectuează (deoarece și sentimentul de neplăcere reproduce stările anterioare, cînd intensitatea lui nu este prea mare), aceasta se face cu supraefort ; nu începe nici o îndoială că o suprasolicitare, cînd depășește prea mult cuantumul muncii potențiale, poate și trebuie să fie simțită ca *dăunătoare*. Așadar, senzația de neplăcere posedă o energie de conștiință momentan mai mare, decît toate celelalte senzații, tocmai pentru că reprezintă o cheltuială mai mare.

Din aceleași principii ale conștiinței se lămurește și faptul, bine cunoscut, că și printr-un consum *redus* de energie se poate produce un sentiment de neplăcere.

Principiul *echilibrului de forță* și acela al *minimei cantități de energie* își găsesc aici aplicarea lor. Prin acumularea lucrului potențial în organele centrale, acestea se află într-un fel de încordare care se exteriorizează sub forma unei *nevoi de activitate*. Această nevoie de activitate este atît de imperioasă, încît, uneori, din lipsa unui motiv permanent de preocupare, cum observă, într-o altă ocazie, *Fechner*, putem întreprinde unele lucrări care ne vor procura mai multă neplăcere decît plăcere, datorită naturii sau scopului lor, numai pentru a fi ocupați mereu în chip efectiv ; tot așa, în cazul unor impulsuri receptive neplăcute în sine, putem afla, totuși, un moment în sensul plăcerii, în *intensitatea* excitației și numai atunci cînd preocuparea ce ne stă la dispoziție este *prea* neplăcută, prin felul sau scopul ei, preferăm să ne lăsăm pradă plictiselii, decît să ne menținem îndeletnicirea. Așadar, în general, satisfacerea acestei nevoi de activitate este legată de sentimentul plăcerii, iar împiedecarea acesteia sporește încordarea și noi simțim acest lucru sub forma unei neplăceri. Drept urmare, o *cheltuială mai mică* de energie se transformă numai atunci în neplăcere cînd a avut loc, în prealabil, o încordare. Mai ales în cazul atenției, care este însoțită de o

se desfășoară între contraste ca : plăcerea și neplăcerea, gravitatea și voioșia, poate fi recunoscut ca una din caracteristicile primordiale ale conștiinței ; și anume, aceea de a fi determinată de senzații și, mai ales, de către stările interioare, într-o modalitate care se mișcă între extreme. Conștiința noastră se află într-o permanentă transformare : stările conștiente se transformă în subconștiente și, invers, stările subconștiente devin conștiente. Această mișcare se datorează fie unor cauze exterioare (excitații exterioare), fie cauzelor interioare (reproducerea). Perimetrul momentan al conștiinței noastre este foarte limitat ; numai un anumit număr de reprezentări pot deveni conștiente într-un anumit moment și îngustimea conștiinței explică lupta dintre stări și refularea sau admiterea acestora în conștiință.

Legătura dintre senzație și conștiință se poate realiza numai prin acțiunea pe care o exercită ele asupra acelor fenomene fundamentale ale conștiinței, adică în reprimarea sau includerea stărilor anterioare din conștiință și în conștiință. Sentimentul de neplăcere apare ca o refulare a tuturor stărilor anterioare din conștiință și ca o nevoie de a rămîne singur conștient. Bucuria este legată mai mult de senzațiile moderate și va ocupa, și ea, în primul moment, singură, conștiința, însă ea nu se opune celorlalte sentimente în mod ostentativ, ci, din contra, favorizează procesul reproducerii.

Dacă vom compara, acum, aceste rezultate ale experienței interioare cu cele ale experienței exterioare sau obiective, ne vom da seama că un consum normal de energie mai lasă o rezervă suficientă (de energie) pentru ca și alte reprezentări să poată deveni conștiente și, în acest mod, are loc o reproducere pe baza legilor psihice ale succesiunii reprezentărilor, fără *suprasolicitarea* activității nervoase. O funcționare anormală, care ar consta dintr-o prea mare risipă, din contra, ar reduce posibili-

tatea altor reproduceri și, dacă acestea se efectuează (deoarece și sentimentul de neplăcere reproduce stările anterioare, cînd intensitatea lui nu este prea mare), aceasta se face cu supraefort ; nu începe nici o îndoială că o suprasolicitare, cînd depășește prea mult cuantumul muncii potențiale, poate și trebuie să fie simțită ca *dăunătoare*. Așadar, senzația de neplăcere posedă o energie de conștiință momentan mai mare, decît toate celelalte senzații, tocmai pentru că reprezintă o cheltuială mai mare.

Din aceleași principii ale conștiinței se lămurește și faptul, bine cunoscut, că și printr-un consum *redus* de energie se poate produce un sentiment de neplăcere.

Principiul *echilibrului de forță* și acela al *minimei cantități de energie* își găsesc aici aplicarea lor. Prin acumularea lucrului potențial în organele centrale, acestea se află într-un fel de încordare care se exteriorizează sub forma unei *nevoi de activitate*. Această nevoie de activitate este atît de imperioasă, încît, uneori, din lipsa unui motiv permanent de preocupare, cum observă, într-o altă ocazie, *Fechner*, putem întreprinde unele lucrări care ne vor procura mai multă neplăcere decît plăcere, datorită naturii sau scopului lor, numai pentru a fi ocupați mereu în chip efectiv ; tot așa, în cazul unor impulsuri receptive neplăcute în sine, putem afla, totuși, un moment în sensul plăcerii, în *intensitatea* excitației și numai atunci cînd preocuparea ce ne stă la dispoziție este *prea* neplăcută, prin felul sau scopul ei, preferăm să ne lăsăm pradă plictiselii, decît să ne menținem îndeletnicirea. Așadar, în general, satisfacerea acestei nevoi de activitate este legată de sentimentul plăcerii, iar împiedecarea acesteia sporește încordarea și noi simțim acest lucru sub forma unei neplăceri. Drept urmare, o *cheltuială mai mică* de energie se transformă numai atunci în neplăcere cînd a avut loc, în prealabil, o încordare. Mai ales în cazul atenției, care este însoțită de o

noi cunoaștem în lume numai fenomene, adică mișcările și grupurile mecanice ale atomilor și moleculelor ; fenomenele fizice și chimice, mineralele, corpurile cerești, viața omului și a animalelor, toate aceste fenomene, pot fi privite mecanic, ca mișcări, substratul acestor fenomene rămînînd, întotdeauna, atomul, adică o entitate spațială, energetică. Materia (sau materialul) este un produs sau, mai curînd, un *postulat,* o imagine compusă a gîndirii noastre, iar prin descompunere ajungem la ceva *ideal-real,* la o abstracție. În înțelegerea acestor mișcări deosebim diverse moduri ale lor, în diverse asociații și, după acestea, clasificăm fenomenele cosmice în fenomene pur mecanice ale naturii, ale vieții ș.a.m.d., iar de aceste fenomene diverse se ocupă științele pozitive.

Separarea *materialului de formă* constituie, de asemenea, un postulat al gîndirii noastre care, prin urmare, se poate găsi numai în abstracție. Orice știință empirică are de a face mai întîi cu fenomene și aceste fenomene sînt doar niște forme determinate ale *mișcării universale.* Deci, dacă frumusețea este un fenomen obiectiv, trebuie să fie alcătuită, și ea, din acestea, adică din forme ale mișcării în sensul ei cosmic, general. Însă cum trebuie să înțelegem acest lucru ?

Să luăm, de exemplu, un peisaj : malul verde, luxuriant al unui pîrîiaș, cîteva vite ce se apropie de apă pentru a-și potoli setea, păstorii nepăsători din apropierea lor, mai departe cîțiva arbori măreți cu umbrele lor răcoroase, în depărtare un șir de munți și, deasupra lor, ruinele unui mic castel, alcătuiesc principalele părți componente ale acestuia. Fiecare din aceste fenomene, dacă le examinăm sub aspectul problemei cauzale, cu privire la principiile aparenței lor, poate deveni obiectul unei științe speciale : arborii fac parte din domeniul botanicii, omul din cel al antropologiei (în sensul cel mai larg al ei, ca : fiziologie, psihologie și sociologie) ; cas-

telul poate fi privit ca o construcție sau din punct de vedere cultural-istoric ș.a.m.d. Apoi, fiecare dintre aceste lucruri mai poate fi apreciat și din punct de vedere practic, în legătură cu avantajele pe care le poate trage omul din ele, ca folositor sau nefolositor, transformîndu-se astfel, într-un obiect al științei *practice*.

Însă și fără a ne pune probleme în legătură cu principiile fenomenului sau cu avantajele lui pentru egoismul omenesc, putem privi ansamblul sub aspectul lui global, *așa cum* ni se înfățișează ; și, în acest caz, în contemplarea lui, *degajați de orice interes secundar, străin* (cum ar fi cel al veracității sau cel al utilității), sufletul nostru este antrenat într-o mișcare plăcută și noi apreciem întregul peisaj ca „frumos". Dar aceasta se întîmplă numai în măsura în care am cuprins toate părțile constitutive ale acestuia : culorile minunate și armonioase, formele deosebite ale arborilor, munților, castelului ș.a.m.d., prin corelație, într-un *act unic al gîndirii* într-o intuiție unică. Dacă privim, în mod special, fiecare parte separată a acestuia, putem avea, de asemenea, un sentiment estetic, dar care nu mai provine de la peisaj, ci din contemplarea arborelui sau a muntelui ș.a.m.d. Dacă mergem și mai departe cu divizarea acestor părți individuale, de exemplu, cu acelea ale arborelui, încă mai putem descoperi o frumusețe, cum ar fi aceea a unei ramuri sau a unei frunze ș.a.m.d. Dar, în toate aceste cazuri, trebuie să înțelegem partea respectivă ca o intuiție unică, ca un tot de sine stătător. Dacă fărîmițăm și aceste părți în bucăți, fărîmițăm, odată cu forma, și sentimentul estetic. Dacă — în procesul de abstractizare al gîndirii — segmentăm reprezentarea în părțile ei simple, componente, în senzații, singura posibilitate de a influența conștiința noastră în chip subiectiv rezidă în sentimentul concret, căci, lipsind reprezentarea obiectivă, odată cu ea lipsește și manifestarea estetică a conștiinței.

Aşadar, primele rezultate importante ale experienţei sînt : 1) că nu putem atribui decît unei reprezentări sau unui grup de reprezentări epitetul „frumos" ; 2) că acest epitet corespunde unei anumite structuri a obiectului ce se află în anumite raporturi determinabile cu *sentimentele* interioare ; 3) rezultatul negativ, după care frumuseţea nu poate să existe în conţinutul material al reprezentărilor şi nici ca o consecinţă pozitivă a acestuia, deoarece într-o reprezentare sau într-o intuiţie există numai *conţinut şi formă,* adică părţile constitutive şi felul şi maniera în care sînt înseriate, simultan sau succesiv, aceste părţi constitutive, în spaţiu şi timp — că frumuseţea trebuie căutată numai în aceste raporturi de ordine ale părţilor.

Care sînt însă *aceste raporturi?* În acest sens trebuie să ne adresăm, din nou, elementelor simple, deoarece în fenomenele complicate ne este mai greu să distingem raporturile dintre părţi. Însă, întotdeauna, reprezentarea va rămîne cel mai simplu element estetic.

Din marea diversitate a reprezentărilor, numai *reprezentările auditive şi vizuale* sînt izvoare ale plăcerii estetice. Numai la ele poate fi vorba de *forme,* deoarece gustul, mirosul, simţul tactil au o dezvoltare organică atît de redusă şi uniformă încît, la ele, însăşi diversitatea reprezentărilor este foarte restrînsă, neexistînd nici o continuitate calitativă, nici o colaborare, nici o obiectivare în timp şi spaţiu ; ele rămîn mai mult de natură subiectivă, păstrîndu-şi cu predominanţă caracterul de senzaţii. (Simţul tactil se dezvoltă cu mult mai accentuat în cazul orbirii ; dar de acest fapt nu este nevoie să ne ocupăm aici).

*Culoarea, lumina, tonul liniile şi suprafeţele şi mişcările maselor* sînt ultimele reprezentări elementare din care putem construi întreaga noastră lume estetică ; elementele amintite constituiesc, oarecum, materia fenomenelor estetice. Din diversitatea raporturilor ia naştere întreaga diversitate a frumuseţilor.

Aceste reprezentări elementare se asociază în ordine succesivă sau simultană — raporturi *intensive* sau *extensive* — şi, apoi, între reprezentări de acelaşi fel : sunete cu sunete, culori cu culori ş.a.m.d., sau între reprezentări *disparate,* provenind adică de la diverse simţuri ; în primul caz denumim raportul o *contopire,* în cazul al doilea o *asociaţie* (complicaţie). Fiecare din aceste moduri de corelare psihologică joacă un anumit rol în stimularea conştiinţei noastre estetice ; ele sînt subordonate unor anumite legi estetice a căror formulare dezvăluie o parte din misterul frumuseţii. [C. Dimitrescu-Iaşi. *op. cit,* pp. 82—88.]

[...] eroarea esteticii de mai înainte consta în faptul că scotea în evidenţă fie numai latura subiectivă, fie numai pe cea obiectivă a frumosului. Estetica de mai tîrziu a comis altă eroare cînd sub numele de ideal-realism, a încetat să concilieze cele două orientări opuse, prin *corelaţia lor absolută,* trecînd sub tăcere faptul că, plecînd de la ideea de bază *monistă* ce decurge din ideal-realismul filosofic, întocmai aşa cum în natură energia şi substanţa, spiritul şi materia constituiesc două aspecte inseparabile ale unui întreg, tot aşa şi în estetică *forma* (materialul) şi *conţinutul* (momentul ideal) sînt inseparabile. În acest fel s-a intenţionat (cu puţine excepţii, ca *Köstlin* şi *Fechner)* să li se adauge artelor pur formale o *semnificaţie ideală* şi să se explice plăcerea pentru forme tot prin momente ideale. Dar, de cele mai multe ori, acest ideal nu s-a putut introduce decît cu sila şi aşa se explică de ce în actuala estetică, încercarea de conciliere a celor două orientări n-a mai dus, pînă acum, la nici un rezultat valabil.

Nu avem de gînd să ne ocupăm de *ideal-realismul* însuşi, ca principiu filosofic general ; dar, în ceea ce priveşte aplicarea lui la domeniul esteticii, am făcut, chiar de la început observaţia că o soluţionare *ştiinţifică* este

posibilă numai în măsura în care acceptăm punctul lui de plecare în *experiență* și ne înălțăm de la ea la principiul suprem ; nu însă și în sensul opus. Drumul invers ar fi posibil numai atunci, cînd s-ar descoperi categoriile superioare ale științei și am purcede de la acestea spre experiență, numai pentru a confirma teoria. În consecință, în acest studiu, făcînd abstracție pe cît am putut de categoriile metafizice, am cercetat *analitic* experiența *exterioară* și *interioară,* ca atare, și am urmărit geneza *conceptului frumuseții* și obiectivitatea lui în natură și artă. În acest fel, am ajuns la următoarele rezultate :

1) Că elementul formal obiectiv al frumosului posedă în sine, ca atare, o valoare estetică și poate fi considerat frumos ; că multe obiecte ale naturii ne dau prilejul de satisfacție estetică numai prin relațiile lor formale obiective și nu există nici un motiv pentru care acestea să nu poată fi considerate frumoase, atîta timp cînd însăși practica și experiența ne demonstrează suficient aceasta. Mai mult : că acest element formal poate să constituie arte de sine stătătoare, ca arhitectura, grădinăria estetică ș.a.m.d., în care momentul formelor se dovedește predominant iar semnificația ideală nu poate avea decît o valoare estetică redusă ;

2) că gradul de satisfacție estetică crește în mare măsură, cînd aceste forme obiective sînt organizate în așa fel, încît stau în legătură cu anumite *idei* și pot conta ca simbol al lor. În acest caz, prin impresia formelor obiective se trezesc în conștiință aceste *idei* și se realizează, astfel, o combinație de sentimente estetice simple și afecte religioase sau morale ș.a.m.d. care reprezintă sentimentele estetice superioare. Am denumit acest factor *ideal,* deoarece se bazează, în același timp, pe legăturile asociative, *factorul subiectiv, asociat sau indirect,* spre deosebire de *factorul direct* (adică de formele obiective), și am descoperit că există anumite arte a căror valoare estetică superioară constă tocmai în existența

acestui factor subiectiv. Apoi, că nu însuși elementul subiectiv este acela prin care se pot produce satisfacțiile estetice superioare, ci *felul* în care se stabilește *armonia* între elementele obiective și subiective. [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.*, pp. 132-133.]

## ARTA NAȚIONALĂ

Una din manifestațiile vieții unui popor este arta sub diversele ei forme.

În lupta pentru existență, un popor își desfășoară întreaga lui energie, în scop de a stoarce din mediul ambiant toate mijloacele care să poată susține nevoile traiului. Experiențele acumulate din aceste sforțări continui, constituiesc știința sa atît teoretică, cît și practică. Fără îndoială, că pe lîngă capitalul de cunoștințe, acumulate prin propria experiență, el își adaugă prin contactul cu alte popoare și experiența lor. De cînd o istorie a omenirii există, popoarele și-au asimilat unele de altele, în mod reciproc, experiențele făcute. O cunoștință dobîndită de un popor într-un moment dat, a devenit un bun comun pentru toate popoarele care au venit în contact cu el.

Cu cît civilizația a înaintat și mijloacele de comunicație între diferitele popoare s-au înmulțit, cu atît acest proces de endosmoză și exosmoză, a rezultatelor dobîndite de știință, a devenit tot mai general, cu atît știința a devenit un bun comun al omenirii, din care fiecare națiune își asimilează tocmai cît îi este indispensabil pentru a se susține în lupta pentru viață. Astăzi știința nu mai caracterizează o națiune. Pot fi națiuni mai mult sau mai puțin culte, va să zică, națiuni la care știința în mod extensiv este mai mult răspîndită, sau națiuni

care covîrșesc pe celelalte într-un moment dat, prin puterea intensivă a darului de a crea, — dar orice grupare etnică cu puteri de viață, are deopotrivă dreptul să aspire de a se ardica pînă la cele mai înalte trepte ale culturii științifice.

Se poate zice tot așa și despre artă ?

În natura animalică în genere și în cea omenească în specie, există o tendință spre echilibrare între puterea de muncă acumulată și între puterea cheltuită. Animalul își cheltuiește prinosul de energie, în jocuri. Omul, înzestrat cu o putere mai mare a mentalității, cheltuiește același prinos în jocurile fanteziei. Acest adevăr se dovedește în mod netăgăduit, din cele dintîi momente ale vieții omenești. În viața preistorică deja, găsim primele începuturi ale acestor jocuri ale fanteziei. Omul preistoric cioplește în lemn, în os, combinații de linii care sînt cîteodată simple, combinații libere ale fanteziei în spațiu, sînt altă dată reproduceri de figuri de animale.

Religia fiind una din manifestațiunile mai înalte ale mentalității, în jurul ceremonialului religios se grupează toate formele de manifestare ale jocului fanteziei.

Zeul, la care se închină, ia formă concretă cioplită în lemn sau în piatră, mulată în lut sau în bronz, — figură adecvată nivelului său intelectual. Templul în care se adăpostește zeitatea adorată, ia formele cele mai diverse, perfecționîndu-se în raport cu progresul mentalității. Coloratura vine să împrăștie monotonia formelor arhitectonice, potrivit intensității fanteziei unui popor. Formele de adorațiune se cristalizează în imnuri cîntate și în danțuri ritmice. Astfel, în jurul cultului religios iau naștere artele frumoase, ca simple manifestări ale fanteziei.

De la încordarea greoaie a luptelor vieții, omul are nevoie să treacă continuu la jocul recreativ al fanteziei. Echilibrul forțelor trebuie susținut.

Puterea de creațiune a fanteziei stă în strîns raport cu întreaga mentalitate a unui popor, precum și cu gradul său de emotivitate. Cu cît mintea unui popor este mai bogată, cu atît formele în care se vor cristaliza creațiunile fanteziei sînt variate și mai alese. Cu cît puterea de emoție a unui popor este mai intensivă, cu atît arta este mai răspîndită și mai simțită pînă în păturile cele mai adînci.

În artă se manifestă prin excelență caracterele de individualizare ale unei națiuni.

Știința e aceeași pentru toți într-un moment dat, sub pedeapsa de a nu fi știință. Arta, în bogata ei evoluție și sub nesfîrșitele variațiuni, e o manifestare caracteristică a vieții sufletești a unei națiuni date, într-un moment dat. Ea răsare ca un produs natural al jocului forțelor, care alcătuiesc viața sufletească a unei națiuni: este una din nevoile existenței.

Natura exterioară în mijlocul căreia un popor trăiește, cu aspectul ei, cu materialele pe care le pune la dispoziția omului în lupta pentru existență, cultura socială, liniștea sau tulburarea în desfășurarea vieții istorice, — sînt tot atîția factori, care laolaltă înrîuresc împreună cu natura subiectivă a individului, pentru creațiunea și dezvoltarea artei. Din impresiunile naturii exterioare își creează individul idealele sale, care cu necesitate poartă în ele urmele izvoarelor din care au fost scoase. În materialele pe care le oferă natura înconjurătoare poate artistul să-și incorporeze idealele sale. Aceste materiale sînt însă de natură diferită, pentru diferite localități în care se dezvoltă viața deosebitelor popoare, și prin aceasta impun granițe determinate dezvoltării artei!

E de ajuns să amintim în această privință sculptura egipteană în granit, în comparație cu sculptura greacă în marmoră.

Idealele artei se formează în adevăr după natura psihologică a individului, după vioitatea fanteziei și a impresionabilității sale pentru manifestările naturii : dar individul este un simplu product al întregului complex de forțe care alcătuiesc viața sufletească a unui popor. Întreaga latură subiectivă a individualității se formează sub influența mediului moral. Ideile dominante ale individului nu se pot explica decît prin influența culturii și prin împrejurările timpului și ale vieții poporului în mijlocul căruia artistul trăia. Din acest punct de vedere, opera de artă nu este numai un produs al vieții sociale. Artistul cu întreaga lui subiectivitate este o oglindă în care se răsfrîng mișcările vieții sufletești ale unui popor.

Suferințele momentului, amintirile duioase ale trecutului, aspirațiunile îndrăznețe ale viitorului, toate aceste năluciri care zguduiesc conștiința unei națiuni, își găsesc încorporarea în forme nepieritoare în mintea artistului.

Cu cît simțămintele artistului se mișcă mai mult în aceeași gamă cu emoțiunile și preocupările unei națiuni dintr-un moment dat — și se cristalizează în forme acceptabile simțirii și priceperii acestei națiuni, — cu atît produsele de artă ale lui găsesc un răsunet în cercuri cît mai largi, devin și rămîn adevărate produse de artă națională.

Revista pentru care scriem, pornește de la întrebarea : „dacă românul poate sau nu să fie artist". Cu convingerea că — da, își propune să lucreze la întărirea certitudinii despre acest adevăr.

Noi în cele cîteva rînduri, voim să supunem gîndirii tuturor, faptul că arta este un produs firesc, o nevoie naturală a existenței naționale. Formele în care ea se manifestă, răspîndirea pe care o găsește, atîrnă de un șir de condițiuni sociale ale vieții naționale. Paralel cu evoluția vieții naționale merge și dezvoltarea și răspîndirea artei. Idealurile artei se perfecționează în raport

cu progresul mentalității și cu rafinarea simțirii, formele în care se încorporează aceste idealuri, înaintează și ele treptat, pe aceeași cale și în aceeași măsură.

De la gingășia poeziei populare ne-am ridicat treptat pînă la un Alecsandri, Eminescu etc. — și calea este deschisă înainte. De la sculptura și pictura bisericească, de la variata combinație de culori din țesăturile naționale, de la doinele și cîntecele populare, mergem cu aceeași siguranță pe calea dezvoltării spre adevărate lucrări de artă. Condițiunile în care arta se dezvoltă sînt atît de multiple, încît drumul spre forma din ce în ce mai nepieritoare e, fără îndoială, anevoios.

Pătura de la noi, care reprezintă oarecare doză de cultură, are aproape în întregime o spoială apuseană. Direcțiunea educațiunii naționale a fost din această cauză mult timp neîngrijită. Astfel, în mare parte și artistul și publicul chemat să guste lucrările de artă s-au resimțit de înrîurirea covîrșitoare a culturii apusene.

Dar un popor care are chemare de a trăi, nu poate rămîne lung timp în această stare de admirație naivă a produselor străine. Deșteptat la conștiința de sine, e firesc să încerce cu mai multă încredere a stoarce din propria sa individualitate tot ce poate izvorî, fie pe calea științei, fie pe calea artelor frumoase.

În calea anevoioasă spre propășirea artei naționale, mulți au fost deja zdrobiți și mulți se vor zdrobi încă, dar viitorul este al artei naționale [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.*, pp. 163—166.]

## ARTA ȘI MORALA

Arta și morala ! Iată o chestie care a dat naștere la multe discuții. Poate arta să se emancipeze de prescripțiile moralei, poate fi arta imorală ?

Dacă ar fi să se răspundă la această întrebare a priori, afirmarea ar părea monstruoasă, absurdă. Etica și Estetica au amîndouă de subiect sufletul omenesc : și, așa fiind, ar fi absurd să credem că legile estetice ar putea contrazice pe cele morale. Clasificările și categorizările fenomenelor sufletești sînt permise în interesul studierii lor sistematice ; dar în realitate sufletul omenesc este un tot invizibil, diferitele „facultăți" și „afecte" sînt strîns, organic legate între ele și nimeni nu și-ar putea închipui că esteticește m-ar putea mișca, mi-ar putea plăcea un lucru moralicește abject, care moralicește mă îngrozește.

Negreșit, legile morale nu au intrat încă în sîngele omenirii întregi ; omul, cum e azi, este încă departe de tot de omul ideal, așa cum îl concepe Etica ; dar oare arta nu se judecă și cu criteriul mediului căruia i se adresează, nu este o operă de artă cu atît mai înaltă, mai desăvîrșită, cu cît emoționează oameni superiori, mai puțin depărtați de ideal ?

Să presupunem însă că geniul artistului stă tocmai într-aceasta că face să tacă preocupările de altă natură, că învinge aversiunile de ordine morală și-ți dictează simpatii și simțiri ce nu se împacă deloc cu imperativele Eticii. Trebuie oare, sau e bine să iertăm imoralitatea acestui artist de hatîrul talentului său ? Geniul este el „mai presus de bine și de rău" — cum zice Nietzsche — mai presus de legile morale ?

Cred că nu. Morala este — sau ar trebui să fie — temelia existenței noastre sociale. Idealul unei organizații sociale desăvîrșite ar fi aceea în care relațiile dintre oameni s-ar regula nu de la legi scrise, sancționate de penalități, ci de legi întipărite în sufletul și inima membrilor acelei organizații ; cu alte cuvinte o societate de oameni ale căror instincte, porniri, aspirații ar fi prin chiar firea lor morale. Dacă acest ideal frumos este cu putință de realizat, nu este însă mai puțin adevărat că

toate aspirațiile omenirii tind într-acolo, toate interesele de filosofie practică au această țintă.

Fericirea omenirii este imposibilă în afară de concordanța asta armonică dintre om și om, dintre individ și societate. A cultiva sentimentele și năzuințele morale înseamnă așadar, a stimula progresul omenirii spre ideal, a prepara fericirea viitoare, idila arcadică spre care sînt îndreptate privirile umanitarilor visători. Dimpotrivă, a încuraja instinctele egoiste, anti-sociale, înseamnă a pune stavilă aspirațiilor celor mai frumoase ale sufletului omenesc. Misiunea cea mai nobilă a artei, a zis Guyau, este a lărgi cercul simpatiilor noastre, a cultiva în noi sentimentul solidarității omenești.

Arta imorală se poate asemăna — printr-o metaforă arhaică dar foarte sugestivă — cu florile splendide, încîntătoare la vedere dar care omoară pe cine ar vrea să se lase îmbătat de deliciosul lor parfum. [C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.*, pp. 167—168.]

## MIHAIL STRĂJANU

### (1841—1918)

Profesor de liceu, autor de manuale școlare mult apreciate în epocă, Mihail Străjanu a elaborat un *Manual de stilistică* (1880) și volumul *Principie de estetică și poetică. Partea I-a. Estetica* (1898) în care se încearcă, în prelungirea esteticii maioresciene, să se dezvolte o teorie a frumosului (ale cărei elemente principale în definire sînt însă cele stabilite de Kant) și să se arate deosebirea frumosului față de plăcut, adevăr, bine și util. În același timp, Mihail Străjanu discută în termeni dihotomici frumosul și sublimul și inițiază o descriere a ceea ce mai tîrziu s-au numit și în estetica românească „modificări ale frumosului".

a grațiosului, pateticului, mărețului (monumentalului), umoristicului.

Am reprodus din *Manualul de Stilistică*, București, Editura Librăriei Socec, 1880, cîteva din ideile sale semnificative pentru poziția sa în estetica românească la acel moment istoric.

## NOȚIUNI DE ESTETICĂ

Obiectul principal al unei însemnate părți a literaturii este frumosul ; și afară de literatura frumoasă, orice scriere, fie obiectul ei oricare, ca să fie bună și să-și ajungă pe deplin scopul, la care tinde, trebuie să fie și frumoasă. Frumusețea este una din însușirile esențiale ale unei bune scrieri. Prin urmare, înainte de a studia regulele *bunei scrieri*, trebuie să știm, ce este frumosul, prin ce se deosebește el de alte însușiri ale lucrurilor, în general prin ce se deosebesc ideile estetice de noțiuni. [...]

Frumosul este ceea ce place pentru sine însuși, fără a putea servi ca mijloc pentru îndestulare nici uneia din trebuințele fizice, morale și intelectuale ale omului, fără a corespunde vreunui scop. Prin lipsa sa de finalitate, frumosul se deosebește de alte însușiri ale lucrurilor, cum sînt : plăcutul, senzualul, adevăratul, bunul și folositorul , cari toate plac, însă pentru că fiecare din ele corespunde unui scop anumit. [M. Străjanu, *Manual de Stilistică*, Bucuresci, Editura Librăriei Socec, 1880, pp. 17—18.]

Cauza plăcerii estetice este, de o parte forma, sub care ni se prezentă obiectele frumoase, de unde vine, în limba română, și numele de *frumuseță ;* de altă parte, este lipsa lor de finalitate. Prin forma lor, care nu lasă

nimic de dorit vederii și închipuirii, lucrurile frumoase, în natură, sau imaginile lor în arte, deșteaptă în noi idea perfecțiunii și presimțirea nemărginitului, și astfel pun mintea într-o activitate plină de armonie. În același timp, prin lipsa lor de finalitate ele ne fac a uita toate pasiunile, grijile și tendințele, sau în lipsa acestora, urîtul : însușire proprie individualității omenești, și revarsă astfel un repaus lin și dulce în sufletul nostru. Omul se uită atunci pe sine și nu se mai simte viețuind decît prin inteligența sa, prin care se identifică cu lucrurile și ființele ce admiră și trăiește din existența lor. Intuițiunea acestora, asemenea unui vis în somn, îl ridică pe un moment din lumea reală, în care se află, și-l transportă într-o lume ideală.

De aici vine plăcerea senină și liniștită, sau emoțiunile generoase și binefăcătoare, ce simțim la vederea unei drame sau unei tragedii în teatru, la auzirea muzicei, le cetirea unei poezii, într-un cuvînt la contemplarea frumosului de orice natură. Și tot de aci se explică și puternica influență morală a artelor frumoase asupra indivizilor și popoarelor. Frumosul, deprinzînd pe om a ieși din îngusta sferă a egoismului său, îl înnobilează, îl face mai bun și mai fericit. [M. Străjanu, *op. cit.*, pp. 20—21.]

Frumos numim ceea ce place prin perfecțiunea, armonia și grația formei sale, fără să ne facă cea mai mică impresiune supărătoare ; iar sublimul place prin mărimea sau puterea sa, fizică ori morală, prin care deșteaptă în noi simțimîntul nemărginitului, însă nu fără o anumită turburare ; înainte de a gusta plăcerea, ce naște din contemplarea sublimului, el ne insuflă la început un fel de umilire sau de groază, care însă dispar, și atunci, absorbiți în contemplarea lui, simțim o plăcere mult mai vie și mai energică decît la contemplarea frumosului.

Frumosul, în productele naturei sau ale artei, ne interesează totdeauna prin forma sa. Sublimul ne mișcă prin mărimea puterii sale, d.e., curagiul unui erou, sau prin mărimea întinderii sale în spațiu și timp, cum e privirea unor munți uriași sau contemplarea eternității. De unde esteticienii deosibesc două specii de sublim: *estensiv* și *intensiv*. Aceasta din urmă poate fi iarăși fizic, în fenomenele naturei, și moral în ființele raționale. Caracter sublim numim pe acela, care se poate înălța victorios și liniștit mai presus de patimile omenești, cu care se află în luptă, și mai presus de toate relele, fizice și morale. [M. Străjanu, *op. cit.*, p. 23.]

## VASILE CONTA

### (1845—1882)

Filosoful Vasile Conta, cel dintîi român ce a construit un sistem filosofic propriu, autor al operelor *Teoria fatalismului, Teoria ondulațiunii universale, Încercări de metafizică, Bazele metafizicii și Întîiele principii care alcătuiesc lumea* (ultimele au apărut postum) a scris cîteva „note", publicate și ele postum în *Contemporanul* în 1885, în care analizează probleme referitoare la natura frumosului și artei. După Conta, estetica (și morala) nu pot fi consacrate ca științe, prima, în principal, pentru că avînd ca obiect frumosul care nu poate fi perceput decît instinctiv, nu poate fi supusă „unui tot" coordonat de legi naturale. În același timp, Conta stabilește o strînsă apropiere între dezvoltarea artistică și cea intelectuală a omenirii și relevă importanța geniului și a talentului în acest proces, (vezi mai departe ideile reproduse din *Opere filosofice*, București, Editura Academiei, 1967, notele sale despre artă și teoria sa despre talent și geniu, cap. din *Teoria fatalismului*, reprodus după ediția de *Scrieri filosofice alese*, București, Editura Minerva, 1975, îngrijită de Nicolae Gogoneață).

Unui artist ca să parvină îi trebuie un singur protector — talentul. [Vasile Conta, *Opere filozofice*, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1967 p. 586.]

Ceea ce rămîne omenirii ca normă în dezvoltarea sa intelectuală şi artistică e punctul de genialitate, pe care l-au atins mai toate geniile în creaţiunile lor. Aşadar, pornesc de la ideea că tot ce-i sublim e neomenesc şi că tot ce-i omenesc are ca apogeu punctul de genialitate. [...] sublimitatea se poate concepe în mintea omenească, se poate visa mai bine zis, dar nicidecum întrupa în vreo operă de artă. [Vasile Conta, *op. cit.*, pp. 587-588.]

Pentru ce oare creaţiunea artistului, puţin ori de fel înţeleasă deocamdată, se arată mai frumoasă cu cît o privim mai cu atenţie ; şi de ce, cu cît este cineva mai civilizat, cu atîta o preţuieşte mai mult ? Pricina e că gustul, deşi din firea lui schimbătoare, urmează dintr-o impresionabilitate nervoasă, care îşi are motivul în moştenire, mijloc etc.

Şi fiindcă în toate aceste cauze sînt elemente comune unei societăţi întregi de indivizi, urmează că întruparea frumosului făcută de un individ poate plăcea celorlalţi. Dar fiindcă, de altă parte, acest sentiment comun despre frumos, trece fatal prin mai multe prefaceri, şi într-un viitor mai mult ori mai puţin îndepărtat va ajunge X pentru toţi, urmează că un individ, mai impresionabil în vreo privinţă a artei respective decît ceilalţi, ar putea să-şi îndeplinească mai iute educaţia artistică şi ar ajunge acolo unde ceilalţi nu vor ajunge decît după mai multă muncă. El ar avea impresionabilitatea comună viitoare prin anticipaţie. [Vasile Conta, *op. cit.*, p. 594.]

O creațiune ideală va fi cu atît mai adîncă, cu cît va anticipa mai mult. Dar, în asemenea caz, nu va fi înțeleasă de cei ce sînt prea jos pe scara culturii. Deci, artistul este un anticipator „în privința gustului", după cum învățatul de geniu este un anticipator în privința adevărului. [Vasile Conta, *op. cit.*, p. 594.]

Frumosul este încă în faza instinctivă. Un lucru ne place, pentru că ne place, și, afară de acest motiv, altul nu cunoaștem încă. Iată pentru ce estetica poate, și mai puțin decît morala, să fie tratată ca știință.

Căci știința nu-i altceva decît conștiința despre un tot ordonat de legi naturale, care cîrmuiesc un fel de fenomene.

Opera de astăzi să fie un colț al creațiunii, văzut prin prisma unui temperament. [Vasile Conta, *op. cit.*, p. 595.]

De ce estetica și morala nu pot fi consacrate ca științe ? Căci știința nu-i altceva decît conștiința despre un tot ordonat și coordonat de legi naturale, care cîrmuiesc un fel de fenomene. Un lucru e frumos pentru că ne place ; și alt motiv nu cunoaștem încă. Estetica din pictura lui Rembrandt se deosebește mult de estetica întrebuințată de Rafael sau Tițian. Lucrările lor vor încînta însă ochiul specialistului, fără ca noi să putem deduce o lege a frumosului din aceasta. Căci mie mi se pare că estetica, ca și morala, formează gama multilaterală a sufletului omenesc. A preciza o armonie sintetică din aceste variații e a te lupta cu imposibilul. [Vasile Conta, *op. cit.*, pp. 597-598.]

Un ideal artistic poate fi mai ușor de îndeplinit decît un ideal politic. [Vasile Conta, *op. cit.*, p. 604.]

# TALENT ŞI GENIU

Calitatea percepţiunilor atîrnă, înainte de toate, de calitatea creierului. Cu cît creierul va fi mai plastic, mai simţitor, cu atît se vor grava pe dînsul întipăriri de întăiul grad mai multe şi mai adînci. De altă parte, cu cît creierul va fi mai complex, adică, cu cît va fi compus din un număr mai mare de suborgane, de fascii fibroase distincte, cu atît întipăririle de întîiul grad vor fi mai *variate* şi cu atît, prin urmare, numărul ideilor abstracte va creşte. De aici se înţelege că gradele puterii intelectuale sînt nenumărate, ca şi gradele de perfecţiune ale creierilor. Între aceste grade însă şi fără a ţine seama de uşoare diferenţe, se deosebesc de ordinar *talentul* şi *geniul*.

Din fiecare adevăr stabilit tragem, prin inducţiune sau deducţiune, alt adevăr. Cîştigarea unei cunoştinţe face deci cu putinţă cîştigarea unei alteia. De aceea, în progresul civilizaţiunii, fiecare idee ajunge la timpul său ca să fie înţeleasă de toată lumea. Dar creierii mai dezvoltaţi decît ai oamenilor ordinari pot să anticipeze mai mult sau mai puţin şi să conceapă o idee înainte de a-i fi venit timpul să fie înţeleasă de toţi.

*Omul cu talent* este acela care în privinţa inteligenţei este, ca să zic aşa, numai cu un *pas* mai înaintat decît oamenii ordinari contemporani lui. De aceea, el ştie înaintea acestora să descopere adevărurile acelea care derivă nemijlocit din cele admise deja. Fiindcă derivaţiunea este nemijlocită, de aceea ea poate fi probată cu o logică puternică pentru inteligenţele ordinare, care, făcînd astfel numai un pas înainte, înţeleg şi apreciază adevărurile descoperite. Pentru acest motiv omul cu talent este admirat de către contemporanii săi.

*Omul de geniu* este acela care în privinţa inteligenţei este cu *mulţi paşi* înaintea oamenilor ordinari contempo-

rani lui. El este acela care are creierul atît de simțitor și mai ales atît de diferențiat, încît cu o foarte mică experiență despre două sau mai multe lucruri poate să conceapă idei abstracte, privitoare la acele lucruri și raporturi care nu vor deveni inteligibile pentru oamenii ordinari decît cînd științele pozitive vor fi acumulat o mai mare sumă de experiență. De aceea, omul de geniu, cu suma de experiență comună contemporanilor săi, poate concepe niște idei atît de înaintate, că trebuie să treacă una sau mai multe generații pînă ce creierii ordinari ajung să înțeleagă aceleași idei. [Vasile Conta, *Scrieri filosofice alese*, București, Editura Minerva 1975, pp. 54-56.]

## TITU MAIORESCU

(1840—1917)

Critic și director de conștiință marcînd adînc cultura noastră pe o perioadă mare de timp, Titu Maiorescu n-a fost estetician profesionist și nici n-a elaborat un tratat de estetică filosofică, dar a influențat imens prin modul său de-a combina superior teoreme filosofico-estetice cu principii critice adecvate momentului hotărîtor în care se află cultura și creația noastră artistică, destinul acestora. Maiorescu a preluat și prelucrat în cadrul concepției sale, care are și ea cel puțin două etape semnificative sub acest aspect, una preponderent centrată asupra naturii frumosului, cealaltă, asupra esenței creației artistice, idei din estetica lui Platon, Aristotel, Kant, Hegel, Herbart, Schopenhauer. Definiția frumosului este dată în accepția hegeliană, susțin unii comentatori (Tudor Vianu), în timp ce alții (Livia Rusu) sînt de părere că Maiorescu a preluat această definiție mai degrabă de la Herbart. Oricum însă, este clar faptul că, pe tot parcursul demonstrațiilor sale, Titu Maiorescu susține constant autonomia es-

teticului și aduce în mod real argumente coerente pentru această idee pivot a gîndirii sale. În fond, el a militat consecvent pentru specificul fiecărei forme spirituale și a atras atenția asupra realelor pericole pe care le ridică judecarea operei de artă după criterii extraestetice, de ordin moral, politic, religios, științific, ideologic, în general. În această operație necesară de clarificare valorică și departajare a sferelor spirituale, Maiorescu a accentuat însă excesiv elementele de separație, de discontinuitate în fața celor de apropiere și continuitate dintre artă și morală, artă și știință, artă și politic ș.a.m.d. În acest context, problematic se formulează ideea expulzării unor conținuturi ideologice explicite din cuprinsul artei autentice. În privința patriotismului va reveni însă atunci cînd va analiza poezia lui Goga, ceea ce denotă faptul că, Maiorescu ataca în fond, în primul rînd, poezia patriotardă, cea lipsită atît de nucleu moral-politic superior cît și de coeficient estetic real. O poziție lipsită de orice echivoc formulează Maiorescu în privința fondului național al creației, căci afirmă el în *Literatura română și străinătatea* (1882) „ceea ce a trebuit să placă străinilor în poeziile lui Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu... și nuvelele lui Slavici, Negruzzi... este, pe lîngă măsura lor estetică, originalitatea lor națională."

Maiorescu distinge între *condiția materială* și *condiția ideală* a poeziei, motiv pentru stabilirea criteriilor de judecare estetică a operei poetice, a operei de artă în genere. De asemenea, tot în fondul esteticii sale, un loc important îl ocupă analiza raportului artă-morală. Se insistă asupra faptului că prin intermediul artei și poeziei, omul este apt să fie plasat dincolo de tărîmul realității obișnuite într-un teritoriu al „ficției ideale", în cadrul căruia se anulează egoismul și se întăresc marile idealuri ale umanității. Acesta este contextul în care este introdusă ideea de *impersonalitate* împotriva căreia se va ridica C. Dobrogeanu-Gherea.

Luînd ca bază pentru reproducere ediția de *Critice* din 1915, ultima îngrijită de Maiorescu însuși, am redat fragmente semnificative ale concepției sale estetice după cum urmează, din : ***Poezia română la 1867***; ***Observări polemice*** (1869); *Literatura*

*română și străinătatea* (1882) ; *Comediile D-lui I. L. Caragiale* (1885) ; *Poeți și critici* (1886) ; *Contraziceri ?* (1892) ; *Poeziile D-lui Octavian Goga* (1906). Primele două studii sînt în vol. I iar următoarele în vol. III.

## FRUMOS, SUBLIM, TRAGIC

Răspund solicitării onoratei societăți de a repeta aici recenta mea conferință publică despre vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner, cu atît mai multă plăcere, cu cît la baza întregii discuții pusesem tocmai definiția hegeliană a frumosului. Dacă *frumosul* nu este decît deplina pătrundere a ideii cu aparența sensibilă, atunci putem considera drept niște directive unilaterale și care se depărtează de frumos, pe acelea în care, fie ideea, elementul logic, se valorifică în paguba sensibilității, ceea ce se întîmplă în *sublim;* fie că momentul sensibil se evidențiază în dezavantajul ideii, ceea ce produce *fermecătorul*. Două exemple sînt suficiente.

Aplicînd aceste precizări în *tragedie,* recunoaștem principiile de caracter ale eroului drept acel element care corespunde Ideii în definiția frumosului ; în timp ce afectele sale și înclinațiile opuse principiilor reprezintă sensibilitatea. Din punct de vedere dramatic, caracterul devine frumos atunci cînd principiile și înclinațiile se întrepătrund pe deplin și, odată cu aceasta lupta dintre ele se aplanează. Lupta însăși, devenită o condiție esențială a frumosului dramatic, o numesc, după exemplul lui Schiller, *patetismul* tragediei. Acolo unde principiile se valorifică atît de intens, împiedică în erou apariția înclinațiilor și sentimentelor opuse, făcînd imposibil patetismul, drama poate *fi sublimă,* nu însă și o operă de artă *frumoasă*. Acesta este cazul lui Corneille. Să luăm ca

exemplu tipic tragedia lui Horace. Horace este atît de însufleţit de entuziasmul său patriotic, încît aduce pe deplin la tăcere toate sentimentele sale de afecţiune, de prietenie, de iubire pentru familia sa şi în felul acesta lupta pateticului nu se mai dă, eroul devenind sublim, dar nu frumos.

În Paris, de unde vin tocmai, mi se făcu, cu ocazia unei discuţii asemănătoare, obiecţia că pateticul este introdus prin sora lui Horace, care, prin iubirea ei pentru Curiace, reprezintă cu exclusivitate elementul sentimental, în timp ce Horace face numai Ideea să apară. Tragediile lui Corneille corespund astfel ambelor cerinţe ale frumosului, cu deosebirea că fiecare din ele în mod separat se valorifică în cîte o singură persoană pe deplin. Nu este greu de a înlătura această obiecţie. Din punct de vedere estetic, este cu neputinţă că Ideea să se manifeste cu exclusivitate într-o singură persoană ; căci prin aceasta, mai întîi, persoana ar fi silită să-şi declame necontenit ideile, ceea ce poate fi epic, dar nu dramatic. În al doilea rînd, eroul nu s-ar putea legitima pe această cale ca atare în ochii noştri, deoarece, pentru a vorbi ca Schiller, nu se poate şti dacă constituţia sufletească a eroului este un efect al puterii sale morale, atîta timp cît n-ai căpătat convingerea că ea nu este un efect al insensibilităţii. Astfel, manifestarea unilaterală a Ideii într-o singură persoană, fără ca în acea persoană să fie făcută aparentă lupta pateticului, trebuie să fie desemnată pur şi simplu ca o eroare estetică, în stare a constitui după putinţă sublimul, niciodată însă frumosul.

Absolut aceleaşi fenomene pot fi urmărite în muzică. *Armonia* corespunde aici elementului logic, ideal, în timp ce *melodia* reprezintă pe acel sensibil. În deplina contopire a armoniei şi melodiei, aşa cum simfoniile lui Beethoven au realizat-o într-un grad ne mai atins, stă frumosul muzical, în timp ce valorificarea unilaterală a melodiei în dezavantajul armoniei produce fermecătorul-

sensual (muzica operelor italieneşti mai noi); dimpotrivă, valorificarea unilaterală a armoniei în paguba melodiei conduce la sublim (operele lui Wagner). Astfel, direcţia lui Wagner în muzică este o extremă deopotrivă cu aceea a lui Corneille în tragedie. [Titu Maiorescu, *Scrieri din tinereţe* (1859—1862), Cluj-Napoca, Editura Dacia 1931, pp. 310-312.]

## CONDIŢIUNEA MATERIALĂ A POEZIEI

Poezia, ca toate artele, este chemată să exprime frumosul; în deosebire de ştiinţă, care se ocupă de adevăr. Cea dintîi şi cea mai mare diferenţă între adevăr şi frumos este: că adevărul cuprinde numai idei, pe cînd frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă.

Este dar o condiţiune elementară a fiecării lucrări artistice de a avea un material, în care sau prin care să-şi realizeze obiectul. Astfel, sculptura îşi taie ideia în lemn sau în piatră, pictura şi-o exprimă prin culori, muzica prin sonuri. Numai poezia (şi aci vedem prima ei distingere de celelalte arte) nu află în lumea fizică un material gata pentru scopurile ei. Căci cuvintele auzite nu sînt material, ci numai organ de comunicare. Cine aude silabele unei poezii sanscrite fără a înţelege limba sanscrită, deşi poate primi o idee vagă de ritmul şi de eufonia cuvintelor, totuşi nu are impresia proprie a lucrării de artă, nici partea ei sensibilă, nici cea ideală; fiindcă sonul literelor nu are să ne impresioneze ca un ton muzical, ci mai întîi de toate ca un mijloc de a deştepta imaginile şi noţiunile corespunzătoare cuvintelor, şi unde această deşteptare lipseşte, lipseşte posibilitatea percepţiunii unei poezii. Din contră cine vede o pictură indică, şi fără a înţelege ideia străină ce a incorporat-o poate artistul prin colori, d.e.

înfățișarea unui cult necunoscut al antichității, are totuși pe deplin partea sensibilă a lucrării de artă și este în stare a o aprecia. Colorile picturei sînt dar un adevărat material, asemenea sonurile muzicei, piatra sculpturei ; însă cuvintele poeziei sînt de regulă numai un mijloc de comunicare între poet și auditoriu. [...]

*Prima condițiune* dar, o condițiune materială sau mehanică, pentru *ca să existe o poezie* în genere, fie epică, fie lirică, fie dramatică, este : *ca să se deștepte prin cuvintele ei imagini sensibile în fantezia auditoriului,* și tocmai prin aceasta poezia se deosebește de proză ca un gen aparte cu propria sa rațiune de a fi. Cuvîntul prozaic este chemat a-mi da noțiuni, însă aceste noțiuni sînt abstracte, logice, desmaterializate, și pot constitui astfel un adevăr și o știință, dar niciodată o artă și o operă frumoasă. Frumosul nu este o ideie teoretică, ci o ideie învălită și incorporată în formă sensibilă, și de aceea cuvîntul poetic trebuie să-mi reproducă această formă. Noțiunea abstractă „cina cea de taină" poate fi adevărată, dacă îi cunosc relațiunile esențiale din istorie, însă pentru aceasta nu este încă frumoasă ; voiesc să fac din ea o operă de artă, trebuie să o încorporez într-o materie sensibilă, să mi-o depind cu colori într-un tablou (Leonard da Vinci) sau să o descriu prin cuvinte, care să-mi deștepte imagini de sensibilitate adecvate cu obiectul ei (Klopstok „Messias").

Prin urmare, un șir de cuvinte, care nu cuprind alta decît noțiuni reci, abstracte, fără imaginațiune sensibilă, fie ele oricît de bine rimate și împărțite în silabe ritmice și în strofe, totuși nu sînt și nu pot fi poezie, ci rămîn proză — o proză ritmată.

Pentru a demonstra acest adevăr — demonstrațiune cu atît mai importantă, cu cît din ignorarea lui multe din poeziile noastre nici nu intră în categoria operelor de

artă, ci sînt proză stricată prin rime, vom intra în cîteva amănunte ale producțiunilor adevărat poetice și vom arăta, cum o sumă de particularități esențiale ale poeziilor frumoase se explică numai pe baza acelui adevăr.

Poetul, chemat a deștepta prin cuvintele ce le întrebuințează, aceleași imagini sensibile în conștiința auditoriului, ce trebuie să le aibă el în fantazia sa, are a se lupta cu o primă greutate foarte însemnată : cu pierderea crescîndă a elementului material în gîndirea cuvintelor unei limbi. La început cuvintele corespundeau unei impresii sensibile, și cine le auzea atunci, își reproducea prin ele acea imagine materială, din care se născuseră. Cu cît înaintează însă limba, cu cît experiența se întinde peste mai multe sfere și cuprinde cunoștința a tot mai multe obiecte de același fel ; cu atît cuvîntul ce le exprimă, devine mai abstract, caută a se potrivi cu toată suma de obiecte cîștigată din nou, pierde una cîte una din amintirile sensibile de mai nainte și devenind o noțiune generală se ridică pe calea abstracțiunii spre sfera științei, însă se depărtează în proporție egală de sfera poeziei.

[...] Rezultatul însă pentru artă este : că poetul nu-mi poate întrebuința toate cuvintele limbei simplu așa precum sînt admise astăzi pentru însemnarea obiectelor gîndirii lui, ci trebuie sau să le ilustreze cu epitete mai sensibile, sau să le învieze prin personificări, sau să le materializeze prin comparațiuni, în orice caz însă să aleagă dintre toate cuvintele ce exprimă aproape același lucru, pe acele, care cuprind cea mai mare doză de sensibilitate potrivită cu închipuirea fantaziei sale.

Dacă, precum am arătat, prin progresul logic al inteligenței limbistice într-un popor gîndirea cuvîntului, care gîndire avea la început trup și suflet, și-a pierdut cu

timpul trupul şi şi-a păstrat numai sufletul, un suflet rece şi logic, oglindă credincioasă a raţiunii omeneşti : poetul trebuie mai întîi de toate să încălzească acest product şi să resusciteze în imaginaţiunea auditoriului trupul evaporat din vechile concepţiuni de cuvinte.

Să privim acum, mai cu de-amănuntul mijloacele poeţilor de a ne sensibiliza gîndirea cuvintelor. Primul mijloc este alegerea cuvîntului celui mai puţin abstract. Un exemplu va lămuri pe deplin această afirmare. Cînd zic „simt durere", cuvintele sînt numai prozaice, fiindcă-mi dau o noţiune intelectuală, dar nu mă silesc a o întrupa : cînd zic „durerea mă cuprinde", locuţiunea a devenit mai poetică, fiindcă verbul este mai expresiv, sau, cum se zice, mai pitoresc.

[...] Al doilea mijloc ce-l vedem întrebuinţat de poeţi pentru a produce materialul sensibil în gîndirea cuvintelor din partea auditorului, sînt adjectivele şi adverbele, ceea ce s-a numit „epitete ornante". Substantivul şi verbul singur, chiar cînd se referă de-a dreptul la obiecte şi acţiuni materiale, nu produc în mintea noastră decît o slabă amintire de sensibilitate, mai mult o nălucire a materiei, decît o adevărată impresie. Cînd zicem d.e. „Hasdrubal fu ucis în bătălia de la Metaurus", nu ne gîndim la imaginile sensibile, ce ar trebui să fie cuprinse în aceste cuvinte. Nici pe Hasdrubal nu ni-l închipuim în figura lui, nici uciderea nu ne-o reproducem în cruzimea ei, nici bătălia, nici rîul Metaurus : aceste substantive şi verbe sînt numai semne uscate pentru gîndirea abstractă a faptului istoric, gîndire exclusiv prozaică.

Poetul nu poate întrebuinţa asemenea verbe şi substantive goale, ci este silit a le îmbrăca, a le împrospăta în partea lor sensibilă prin anume relevare a ei.

[...] Un alt mijloc de a realiza aceeaşi condiţiune neapărată a frumosului poetic sînt personificările obiectelor

nemișcătoare sau prea abstracte, precum și a calităților și acțiunilor. Prin aceasta se introduce în gîndirea cuvintelor o nouă mișcare neobișnuită în proză și tocmai de aceea surprinzătoare, ce deșteaptă imaginea sensibilă și colorează schema palidă a cuvîntului prin cea mai energică viziune.

[...] Să mai observăm în fine încă un mod, prin care poetul caută să ajungă la același rezultat, — comparațiunea, metafora, tropul în genere. Un obiect al gîndirii se pune în paralelă cu altul, care trebuie să fie sensibil, și cu cît această paralelă este mai nouă și mai frapantă, cu atît imaginația este silită a-și construi figurile sensibile cuprinse în cuvinte.

[...] Recapitulînd rezultatul dobîndit din analizarea precedentă a amănuntelor poetice, constatăm ca demonstrate următoarele propoziții din începutul cercetării de față :

Particularitățile stilului poetic (expresii determinate, epitete, personificări, comparațiuni) purced toate din trebuința de a sensibiliza gîndirea obiectelor ; aceasta provine din necesitatea de a crea poeziei elementul material, ce nu-l află gata afară din sine, de care însă nu se poate lipsi nici o lucrare de artă, frumosul fiind tocmai exprimarea unei idei sub o formă sensibilă corespunzătoare.

Din aceste reflecții înțelegem în același timp ce vrea să zică mult discutata originalitate a poetului. Poetul nu este și nu poate fi totdeauna nou în ideia realizată : dar nou și original trebuie să fie în vestmîntul sensibil cu care o învăluiește și pe care îl reproduce în imaginațiunea noastră. Subiectul poeziilor, impresiunile lirice, pasiunile omenești, frumusețile naturei sînt aceleași de cînd lumea : nouă însă și totdeauna variată este încorporarea lor în artă : aici cuvîntul poetului stabilește un raport pînă atunci necunoscut între lumea intelectuală și cea materială și descopere astfel o armonie a naturei.

[...] Este probabil, că politica ne-a surpat mica temelie artistică ce o puseseră în țara noastră poeții adevărați Alecsandri, Bolintineanu, Gr. Alexandrescu. Atît cel puțin este sigur, că cele mai rele aberațiuni, cele mai decăzute produceri între poeziile noastre de la un timp încoace, sînt cele ce au primit în cuprinsul lor elemente politice. Și cauza se înțelege ușor : politica este un product al rațiunii ; poezia este și trebuie să fie un product al fanteziei (altfel nici nu are material) : una dar exclude pe cealaltă. De aceea vedem, că poeziile politice, precum și cele rele istorice, au toate viținl corespunzător : de a fi lipsite de sensibilitate poetică. [Titu Maiorescu, *Critice*, 1866—1907, ediție completă, vol. I, București, Editura „Minerva", 1915, pp. 13-14, 15-16, 17-18, 20, 22, 24, 30-31.]

[...] Trebuie cel puțin să se împlinească condițiunea mehanică a oricărei opere de artă : aflarea materialului sensibil care pentru poezie consistă în imaginile sensibile deșteptate prin cuvinte.

Odată această condițiune împlinită, începe tărîmul artelor, posibilitatea frumosului, critica estetică, și de aci înainte vin apoi cerințele artistice : ca dicțiunea să nu fie prea materializată prin imagini, ca cuvintele să fie așa de bine alese, încît să întrupeze în modul cel mai simplu și pregnant ideile poetului etc. După măsura acestor cerințe se dovedește apoi adevăratul poet, și se deosebește chiar și în privința cuvintelor literatura clasică de literatura decadenței. Dar, după cum am văzut, de aceste considerări mai înalte nu s-a tratat în paginile precedente, și nici nu credem oportun a se trata în literatura noastră, prea tînără încă pentru o estetică mai rafinată. Pentru noi a fost prima necesitate : a marca în mod demonstrativ linia de separare între poezie și celelalte genuri literare, pentru ca cel puțin pe această cale să se lățească în juna generație, un simțămînt mai just despre primele elemente ale artei poetice. [Titu Maiorescu, *op. cit.*, vol. I, pp. 33-34.]

# CONDIȚIUNEA IDEALĂ A POEZIEI

Trecînd la partea a doua a cercetării noastre ne propunem a analiza, care este în privința *ideilor* exprimate de poet condițiunea, fără a cărei împlinire nici nu poate exista poezia.

O veche împărțire a tuturor obiectelor gîndirii omenești face deosebirea între lumea interioară sau sufletească și între lumea exterioară sau fizică. Însă și această lume fizică există pentru noi numai întrucît simțim ceva cu prilejul ei. Astfel toate obiectele gîndirii, fie externe, fie interne, se pot privi împreună și se pot apoi deosebi dintr-un alt punct de vedere : în obiecte ale rațiunii reci sau logice, și în obiecte ale simțămîntului sau pasionale, deosebire întemeiată pe cunoscuta dezbinare între minte și inimă.

Paralel cu această deosebire constatăm pentru scopul ce ne ocupă, următoarea propoziție limitativă : *ideia sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simțămînt sau o pasiune, și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ține de tărîmul științific fie în teorie fie în aplicare practică.*

Prin urmare, iubirea, ura, tristețea, bucuria, desperarea, mînia, etc., sînt obiecte poetice ; învățătura, preceptele morale, politica, etc., sînt obiecte ale științei și niciodată ale artelor : singurul rol ce-l pot juca ele în reprezentarea frumosului este, de a servi de prilej pentru exprimarea simțimîntului și pasiunii, tema eternă a frumoaselor arte.

Și pentru ce aceasta ?

Cîteva din cauzele fundamentale ce deosebesc cele două sfere ale gîndirii omenești, ne par destul de simple pentru a putea fi explicate în cercetarea de față fără prea lungi digresiuni.

Și mai întîi, poezia este un product de lux al vieții intelectuale, *une noble inutilité*, cum a zis așa de bine M-me de Staël. Ea nu aduce mulțimii nici un folos astfel de palpabil încît să o atragă de la sine din motivul unui interes egoist ; ea există pentru noi numai întrucît ne poate atrage și interesa prin plăcerea estetică. Însă o condițiune, fără de care nu poate fi interes și plăcere, este : ca mai întîi de toate poezia să fie înțeleasă, să vorbească la conștiința tutulor. Prin urmare, ea nu-și poate alege obiecte, care să țin de domeniul ocupațiunilor exclusive, precum sînt cele științifice, fiindcă aceste romane neînțelese pentru marea majoritate a poporului, ci este datoare să ne reprezinte simțiminte și pasiuni, fiindcă aceste sînt comune tuturor oamenilor, sînt materia înțeleasă și interesantă pentru toți. Ceea ce separă pe oameni de olaltă este cuprinsul diferit cu care și-au împlinit mintea : ceea ce-i unește este identitatea mișcărilor de care se pătrunde inima lor.

Dar chiar mărginindu-se poetul științific la acea minimă parte din public, care se alcătuiește din oameni speciali, din politici, filologi, etc., se naște pentru dînsul o nouă împotrivire : ceea ce, chiar pe acest tărîm, este interesant astăzi, nu a fost interesant ieri și nu mai interesează mîine, și o poezie însuflețită numai de asemenea obiecte ar pierde din an în an din atracțiunea ei.

Astăzi se interesează societatea politică română de descentralizare ; societatea se mai gîndește la cercetări limbistice, de unificarea ortografiei și de terminațiunile cuvintelor nouă : vor trece oare mulți ani, pînă cînd aceste preocupări să fie șterse de la ordinea zilei ? Odată descentralizarea făcută, ortografia și limba unificate, mișcarea cauzată prin aceste îndeletniciri trecătoare va înceta, și nimeni nu le va putea reînvia în propriul lor interes intrinsec.

Prin urmare, poezia rătăcită în sfera științei și a politicei rămîne întîi neînțeleasă și neinteresantă pentru

marea majoritate a oamenilor contimporani, și este al doilea, pierdută în generațiunile următoare chiar pentru cercul restrîns de indivizi, pentru care a avut un sens și o atracțiune în ziua nașterii ei.

Însă prea rară este, este de prea mare preț și valoare acea creațiune a spiritului omenesc, ce se numește poezie, pentru a fi expusă vicisitudinii mobile a zilnicelor interese. De magica figură ce poetul a creat-o din abundența inimei sale, trebuie să se frîngă valul timpului și să o lase intactă pentru generațiunile viitoare ca o scumpă moștenire seculară a geniului omenesc.

Numai copiii cei necopți, pentru a-și face o grădină, taie florile și frunzele din tulpina lor și le așază în nisipul spulberat : cea dintîi suflare a vîntului le doboară, cea dintîi rază a soarelui le vestejește. Dar natura, marea noastră învățătoare, își implîntă rădăcina stejarului în pătura cea mai adîncă și statornică a pămîntului și de acolo dă creațiunii sale putere de a lupta și de a trăi.

Să analizăm acum o altă cauză, mult mai importantă, pentru care poezia nu poate trata obiecte științifice.

Frumoasele arte, și poezia mai întîi, sînt *repaosul inteligenței*. În mijlocul fluctuațiunii perpetue, de care este mișcat acel straniu product al formațiunilor animalice, ce se numește minte omenească, arta se stabilește ca un liman de adăpost spre a reda inteligenței agitate o liniște salutară. Aceasta a fost cauza, din care s-a lățit odinioară poezia între oameni ; aceasta este cauza, din care astăzi își păstrează valoarea ei nemăsurată pentru fericirea geniului omenesc.

Dar activitatea științifică nu se potrivește cu această chemare a poeziei. Căci știința provine din acea însușire înăscută a minții noastre, prin care sîntem veșnic siliți a întîmpina orice fenomen al naturei cu cele două întrebări specific omenești : din ce cauză ? spre ce efect ? Însă primul efect ce-l descoperim, se arată a fi totdeodată o

cauză pentru un alt efect, care, la rîndul său, este noua cauză pentru alte efecte — şi pe nesimţite se deschide înaintea noastră linia timpului, care ne duce înainte într-un viitor nemărginit. Şi asemenea cercetînd înapoi ni se arată prima cauză a unui fenomen ca fiind şi ea efectul unei alte cauze, care iarăşi este efectul unei cauze anterioare, şi aşa mai departe se deschide şi îndărătul nostru aceeaşi linie infinită a timpului. Şi astfel omenirea, împinsă în sufletul ei de forma apriorică a cauzalităţii, se urcă şi se coboară pe scara timpului în sus şi în jos, pînă cînd minţile îmbătrînite ale generaţiunii actuale se pleacă la pămînt şi lasă altei generaţiuni sarcina de a împinge piatra lui Sisifos cu un pas mai înainte ; această altă generaţiune o lasă generaţiunilor viitoare, şi aşa mai departe se dezvoltă ştiinţa şi nu are nicăieri repaos şi niciodată sfîrşit : căci prima cauză şi ultimul efect sînt refuzate minţii omeneşti ; nici o limită eternă nu ne opreşte, dar etern ne opreşte o limită.

În această stare a inteligenţei active se coboară arta ca o mîngîiere binefăcătoare. Ea prinde atenţia neliniştită şi agitată spre infinit, şi înfăţişîndu-i o ideie mărginită în forma sensibilă a frumosului, îi dă liniştea contemplativă şi un repaos intelectual. Poezia în special trebuie să ne decline spiritul de la înlănţuirea fără margini a nexului cauzal, să ne manifesteze idei cu început şi cu sfîrşit şi să dea astfel o satisfacţiune spiritului omenesc. De aceea, ea este datoare să ne îndrepteze spre simţiminte şi pasiuni. Căci tocmai simţimintele şi pasiunile sînt actele de sine stătătoare în viaţa omenească : ele au o naştere şi o terminare pronunţată, au un început simţit şi o catastrofă hotărîtă şi sînt dar obiecte prezentabile sub forma limitată a sensibilităţii.

Celelalte arte, prin chiar condiţiunile lor materiale, sînt restrînse în acest cerc estetic şi sînt ferite de rătăcirea ştiinţifică : nici teorii politice, nici regule limbistice nu se pot sculpta în piatră sau exprima în muzică. Poe-

zia singură este în pericol de a-şi confunda sfera, şi aceasta din cauză că ea întrebuinţează acelaşi organ pentru ideile ei, pe care-l întrebuinţează şi ştiinţa pentru ale sale ; adică limbagiul omenesc. Cu atît mai mult însă este de datoria poetului a-şi îndrepta atenţiunea spre diferenţa între aceste două sfere deosebite şi a distrage mintea obosită de perpetua cauzalitate.

Recapitulînd rezultatul dobîndit din cercetarea teoretică de pînă-acum, afirmăm din nou adevărul, cu care am început : ideia sau obiectul poeziei nu poate fi decît un simţimînt sau o pasiune. Şi precum am făcut în partea I, aşa vom arăta şi în această parte, că însuşirile esenţiale ale poeziilor celor frumoase în privinţa ideilor lor se explică numai pe baza acestui adevăr.

Poetul, chemat a exprima simţirile omeneşti, a aflat în însăşi natura lor legea după care să se conducă. Între deosebirile ce disting afectul în genere, fie simţimînt, fie pasiune, de celelalte stări ale cugetului, se pot cita următoarele ca principale :

1. O mai mare repejune a mişcării ideilor. Observarea aceasta o poate face oricine. Exemplul cel mai lămurit dintre toate ni-l prezintă spaima, cu prodigioasa sumă de idei ce ne pot străbate mintea în momentele ei.

2. O exagerare sau cel puţin o mărire şi o nouă privire a obiectelor sub impresiunea simţimîntului şi a pasiunii. Lucrurile gîndite iau dimensiuni crescînde, micul cerc al conştiinţei intelectuale se preface în linte microscopică şi, privite prin ea, toate senzaţiunile şi toate ideile momentului apar în proporţiuni gigantice şi sub colori neobişnuite.

3. O dezvoltare grabnică şi crescîndă spre o culminare finală sau spre o catastrofă, dacă luăm acest cuvînt şi în sens bun, nu numai în împrejurări tragice.

Aceste trei semne caracteristice ale afectelor sînt totdeodată cele trei calităţi ideale ale poeziei.

Poezia adevărată, ca și pasiunea și simțămîntul, ne arată dar o grabnică tranziție de la o ideie la alta și în genere o mișcare abundantă a gîndirii. Gîndirea, fiind exprimată prin cuvinte, imitarea acelei particularități psihologice ne prescrie dar a stabili între idei și cuvinte un raport de preziciune astfel, încît cu orice înmulțire de cuvinte să se înmulțească în aceeași proporție și suma de idei. Căci ceea ce întîrzie tranziția gîndirilor și amorțește mișcarea abundantă, sînt tocmai frazele cele lungi, în care după atîta auzire de sonuri nu se produce nici un progres de înțelegere în conștiință. Prin urmare, regula, ce o scoatem pentru poezie din această considerare a afectelor, se poate exprima în mod negativ : poezia să nu se întoarcă în jurul aceleiași idei, să nu se repete, să nu aibă cuvinte multe pentru gîndiri puține.

[...] A doua asemănare între poezie și pasiune este un fel de exagerare a gîndirii. Orice simțimînt produce o încordare extraordinară a înțelegerii momentane, și sub presiunea ei ideile lucrează asupra conștiinței noastre cu acea energie caracteristică, al cării rezultat este mărirea obiectelor și perceperea lor în proporții și sub colori neobișnuite.

Mijloacele, prin care se manifestă aceeași particularitate în poeziile cele frumoase, sînt felurite.

Mai întîi, se poate constata observarea ei în alegerea obiectului. Obiectul poeziei este o ideie care, fie prin ocaziunea, fie prin energia ei, se distinge și se separă de ideile ordinare, înălțîndu-se peste sfera lor. Simțimîntul, care-i servește de fundament, l-am putut avea toți : gradul intensității lui, forma și combinațiunea, sub care se prezintă, sînt originale și proprice ale poetului. Această intensitate și combinațiune nouă ne explică, pentru ce, privite din punct de vedere prozaic, poeziile par de regulă exagerate. Dar tocmai exagerarea lor, ținută în marginile frumosului, este timbrul emoțiunii artistice, sub care s-au conceput.

Cîtă exagerare, ce personificări nereale, însă în acelaşi timp ce simţimîntul adevărat al naturei se manifestă în [...] poezie.

[...] O altă regulă negativă ce se poate învăţa din acelaşi punct de asemănare între poezie şi pasiuni, este : ca poetul să nu-şi înjosească obiectul. Dispoziţia poetică se înalţă peste sfera de toate zilele ; poetul trebuie să o menţină la această înălţime şi să nu o coboare la un nivel inferior. Cea mai mare atenţie merită în această privinţă alegerea cuvintelor ; un singur cuvînt comun este în stare să nimicească toată impresia frumosului, şi aceasta pe drept : fiindcă o asemenea înjosire din partea poetului dovedeşte, că era însuşi lipsit de entuziasmul poetic pe care ar voi să-l deştepte în noi.

[...] Se înţelege de la sine, că înjosirea este ceva relativ. Totul atîrnă de la nivelul la care te pui. Cutare cuvînt este permis într-o poezie populară, fiindcă aceasta începe cu expresii obişnuite şi apoi se înalţă în sfera poetică ; pe cînd acelaşi cuvînt în mijlocul unei versificaţiuni alese înjoseşte şi nimiceşte frumosul. Farmecul poeziilor populare e distanţa relativă între ideile de rînd, care servesc de fond, şi între subita noblete de simţimînt, care străbate şi se înalţă peste dînsele.

Din contră, poeziile literare cele rele au un fond de cuvinte alese, de simţiminte cu pretenţie de a fi distinse, şi deodată din înălţimea lor artificială le aruncă cîte un cuvînt în înjosirea de toate zilele, care acum îţi pare îndoit de comun.

[...] Conchidem prin inducţiune, ceea ce afirmasem *a priori*, că poezia cea adevărată nu este decît un simţămînt sau o pasiune, manifestate în formă estetică.

De aici rezultă, că tot ce este produs al reflecţiei exclusive, politica, morala, teoriile ştienţifice, etc., nu intră în sfera poeziei, şi orice încercare pentru aceasta a fost o eroare. Exemple sînt din nenorocire prea multe în literatura română, pentru a mai avea trebuinţă de o nouă citire în cercetarea noastră. Cîteva, adică cele po-

litice, se află la finea părții ; pentru altele și mai ales pentru falsa aplicare a formei poetice la opinii asupra științelor, a patriei, a viitorului, a lui Dumnezeu, etc., ne pot servi de colecțiune exemplară poeziile lui Heliade, care cu toată vioiciunea inteligenței, nu arată în scrierile sale nici o inspirațiune de adevărat poet, ci numai o adunare de reflecții manierate.

Să nu uităm că în poeții cei mari, a căror chemare poetică este mai presus de contestare, în Corneille, Racine, Shakespeare, Goethe, nu se află nici un vers de politică sau de teorii serioase asupra științelor. Nu că poezia ar fi nedemnă de reflecția științifică sau reflecția nedemnă de poezie : dar aceste sfere provin din operațiuni așa de radical deosebite ale minții omenești, încît confundarea lor este cu neputință și anume cu neputință într-o stare sănătoasă a literaturei. Unde se întîmplă este un simptom rău, nu numai pentru literatură, ci și pentru viața publică. Căci necunoștința deosebirii sferelor în literatură merge paralel cu ignorarea competinței autorităților în stat, și cînd se introduc reflecții politice în poezie, se introduc și fantazii poetice în politică — două confuzii, între care este greu de hotărît, care este mai primejdioasă.

Recapitulînd acum toate concluziunile, ce am încercat să le demonstrăm în studiul de față, dobîndim următoarele idei principale asupra poeziei :

Poezia cere ca o condiție materială a existenței ei imagini sensibile ; iar condiția ei ideală sînt simțiminte și pasiuni.

Din condiția materială se explică determinarea cuvintelor, epitetele, personificările și comparațiunile juste și nouă, și totodată regula negativă că poezia să se ferească de noțiuni abstracte.

Din condiția ideală se explică mișcarea reprezentărilor, mărirea obiectului și dezvoltarea gradată spre culminare, și totdeodată regula negativă, că poezia să se ferească de obiecte ale simplei reflecțiuni.

Aceste adevăruri le-am demonstrat, pe cît se poate demonstra în materie estetică, atît prin cercetări teoretice, cît și prin experiența din exemple.

Scopul lor nu este și nu poate fi de a produce poeți ; niciodată estetica nu a creat frumosul, precum niciodată logica nu a creat adevărul. Dar scopul este de a ne feri de mediocrițile, care fără nici o chemare interioară pretind a fi poeți, și acest scop îl poate ajunge estetica. Căci asemenea discipline au două mari foloase :

Ele înseamnă întîi pe acela, care are talentul înăscut, să se perfecționeze în arta sa, deșteptîndu-i atenția asupra multor particularități importante pe care le-ar fi trecut cu vederea ;

Ele contribuie al doilea să dea publicului o măsură mai sigură pentru a deosebi adevărul de eroare și frumosul de urît.

În această din urmă privință ne-a părut importantă pentru noi o cercetare critică asupra poeziei române.

Căci mica noastră literatură poetică este în pericol de a confunda acea deosebire elementară. Majoritatea poeților nu merită numele ce și-l uzurpă : din producțiunile lor se vede numai o fantezie seacă de imagini originale și o inimă goală de simțiri adevărate, și mai bine le-ar fi fost lor și nouă dacă niciodată nu ar fi luat pana în mînă și nu ar fi lățit în public producțiunile lor nedemne de limbagiul muzelor. Căci dacă lipsa de orice literatură este unul din semnele de barbarie a popoarelor, o literatură falsă și urîtă este cel dintîi pas spre degradarea culturei începînde.

Aici devine prima datorie a științei de a se opune în contra răului contagios. O critică serioasă trebuie să arate modelele bune cîte au mai rămas și să le distingă de cele rele, și, curățind astfel literatura de mulțimea erorilor, să prepare junei generațiuni un cîmp liber pentru îndreptare. [Titu Maiorescu, *op. cit.*, vol. 1, pp. 34—40, 49—50, 59—60, 68—70.]

— A critica este ușor ; e greu a face mai bine.

— Fără îndoială. Dar de aci nu urmează, precum par a crede cei ce ne întîmpină cu asemenea opinii nouă, că a critica este de prisos. Ușoară sau nu, critica a fost și va rămîne o lucrare necesară în viața publică a unui popor. Înțelegerea răului este o parte a îndreptării. [...]

Demnitatea noastră de oameni nu ne permite, ca din produceri, ce la popoare culte ar fi obiecte de rîs sau de compătimire, să facem o colecție venerabilă și să o depunem pe altarul patriei cu tămîia lingușirii. Ce este rău pentru alte popoare, este rău și pentru noi, și frumoase și adevărate nu pot să fie decît acele scrieri române, care ar fi frumoase și adevărate pentru orice popor cult. [...]

Personalități într-o critică literară se pot face în două moduri : sau se atinge de-a dreptul persoana privată a autorului criticat sau se afirmă prea mult persoana privată a autorului care critică. [...]

Majoritățile sînt un fapt de cea mai mare însemnătate în politică, fiind termometrul sigur pentru a arăta, pînă unde certe idei au intrat și s-au înrădăcinat într-o societate și cînd se pot, prin urmare, formula ca legi practice ale ei. Dar cînd e vorba de o lucrare în sfera ideală, fie operă de artă, fie teorie științifică, fie numai o critică, majoritățile nu însemnează nimic, fiindcă totdeauna asemenea lucrări au fost primite la început de o minoritate și, dacă și-au cîștigat teren, și l-au cîștigat numai în viitorul poporului lor.

Este o adevărată mîngîiere de a se pătrunde de acest fapt al progresului culturei, mîngîiere trebuincioasă în contra prea multor sarcini ale situației impuse. Căci nu fără lupte grele poți rupe roadele din pomul cunoștinței, și îndărătul fiecărui adevăr, la care ai ajuns, lași o ilu-

zie pierdută. Cu simțiminte de recunoștință și cu inima plină de speranțe ai intrat în templul tutulor, și în loc de statue ai găsit idoluri, și în locul templului visat te-ai deșteptat într-un haos de ruine, fericit dacă afli în mijlocul lor o inteligență amică, care să simtă cu tine dezolarea generală.

În asemenea momente este bine să nu cauți înapoi nici împrejur, ci, păsind înainte, să-ți păstrezi încrederea, că progresul adevărului *trebuie* să se facă și că formula lui este aceasta : Mulți din cei ce astăzi sînt în rătăcire, vor veni mîine pe calea adevărului, dar nici unul din cei ce au înțeles odată adevărul, nu se va mai întoarce la vechile erori. [Titu Maiorescu, *op. cit.*, vol. I, pp. 125, 138—139, 149—150.]

## MORALITATEA ÎN ARTA

Dacă ni se pune întrebarea : arta în genere și în special arta dramatică are sau nu are și o misiune morală ? contribuie ea la educarea și înălțarea poporului ? Noi răspundem fără șovăire : da, arta a avut o înaltă misiune morală, și orice adevărată operă artistică o îndeplinește.

Va să zică asupra acestui punct nu sîntem dezbinați.

Rămîne numai să ne înțelegem în ce consistă, în ce poate consista acea influență morală a lucrărilor de artă.

Și aici trebuie să stabilim mai întîi un punct de plecare elementar : influența morală a unei lucrări literare nu poate să fie alta decît influența morală a artei în genere. Dacă arta în genere are un element esențial moralizator, același element va trebui să-l găsim și în orice artă deosebită, prin urmare, și în arta dramatică.

Ar fi o confuzie, care ar împedica de la început orice dreaptă înțelegere a lucrului, dacă ne-am închipui că

poezia, fie lirică, fie epică, fie dramatică, are altă esență morală decît arta în genere. Poate să aibă într-un grad mai mare sau mai mic, dar nu poate să o aibă de o altă natură și nu trebuie să ceri poeziei o altă influență morală decît o ceri muzicei, sculpturei, arhitecturei și picturei. Căci întîmplarea că poezia întrebuințează același organ de comunicare sau același material brut ca și codicele penal și catehismul de morală, adică cuvintele, nu-i poate schimba esența ei de artă, precum nu se poate confunda arta sculpturei cu meseria pavajului, deși amîndouă întrebuințează materialul piatră.

Aceeași influență asupra înălțării morale a individului ce o poți aștepta din producerea simțimîntului estetic la auzirea unei simfonii de Beethoven și la privirea statuei lui Apollo din Belvedere sau a Veneriii de Medicis, aceeași și nu alta trebuie să o așteptați de la citirea unei poezii sau de la asistarea la o reprezentare dramatică.

Este destul să aducem această considerare generală în cercetarea noastră de față pentru ca orice inteligență neprevenită să fie îndată convinsă despre temeiul ei elementar ; și nici că nu a fost vreundeva îndoială serioasă asupra acestui punct.

De aici cîștigăm însă prima măsură mai potrivită pentru judecarea întregei întrebări.

Venera aflată la Milo este jumătate nudă ; cea de Medicis este nudă de tot. Amîndouă sînt expuse vederii tutulor în muzeele din Paris și din Florența, și cine găsește că sînt imorale ?

În ce consistă dar moralitatea artei ?

Orice emoțiune estetică, fie deșteptată prin sculptură, fie prin poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpînit de ea, pe cîtă vreme este stăpînit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale.

Dacă izvorul a tot ce este rău este egoismul și egoismul exagerat, atunci o stare sufletească, în care egoismul

este nimicit pentru moment, fiindcă interesele individuale sînt uitate, este o combatere indirectă a răului și astfel o înălțare morală. Și cu cît cineva va fi mai capabil prin dispoziția sa naturală sau prin educație a avea asemenea momente de emoțiune impersonală, cu atît va fi mai întărită în el partea cea bună a naturei omenești. [Titu Maiorescu, *op. cit.*, vol. III, pp. 49—51.]

*Înălțarea impersonală* este însă o condiție așa de absolută a oricărei impresii artistice, încît tot ce o împiedică și o abate este un dușman al artei, îndeosebi al poeziei și al artei dramatice. De aceea poeziile cu intenții politice actuale, odele la zile solemne, compozițiile teatrale pentru glorificări dinastice etc., sînt o simulare a artei, dar nu artă adevărată.

Esența acesteia este de a fi o ficțiune, care scoate pe omul impresionabil în afară și mai presus de interesele lumii zilnice, oricît de mari ar fi în alte priviri.

Chiar patriotismul, cel mai important simțimînt pentru cetățeanul unui stat în acțiunile sale de cetățean, nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc, căci orice amintire reală de interes practic nimicește emoțiunea estetică.

Există în toate dramele lui Corneille un singur vers de patriotism francez? Este în Racine vreo declamare națională? Este în Molière? Este în Shakespeare? Este în Goethe?

Și dacă nu le au Corneille și Goethe, să ne învețe domnul X, Y. din București ca să le avem noi?

Subiectul poate să fie luat din realitatea poporului, dar tratarea nu poate să fie decît ideal-artistică, fără nici o preocupare practică.

Prin urmare, o piesă de teatru cu directă tendență morală, adecă cu punerea intenționată a unor învățături morale în gura unei persoane spre a le propaga în public ca învățături, este imorală în înțelesul artei, fiindcă

aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală cu cerințele ei, și prin chiar aceasta îi coboară în sfera zilnică a egoismului, unde atunci — cu toată învățătura de pe scenă — interesele ordinare cîștigă preponderență. Căci numai o puternică emoțiune impersonală poate face pe om să se uite pe sine și să aibă, prin urmare, o stare sufletească inaccesibilă egoismului, care este rădăcina oricărui rău.

Așadar, arta dramatică are să expună conflictele, fie tragice, fie comice, între simțirile și acțiunile omenești cu atîta obiectivitate curată încît pe de o parte să ne poată emoționa prin o ficțiune a realității, iar pe de alta, să se înalțe într-o lume impersonală. Nici fraza de morală practică, nici intenționata pedepsire a celui rău și răsplătire a celui bun nu se țin de artă, ci îi sînt de-a dreptul contrare.

Cît este de adevărat aceasta, se poate constata din examinarea multora din dramele cele mai renumite, care au încîntat și încîntă lumea spectatorilor.

Ce tendență de morală practică este în Othello ? Othello este gelos ; în gelozia sa sugrumă pe Desdemona. Ce a păcătuit Desdemona de este așa de crunt lovită ? Care este răsplata nevinovăției ei ?

Ofelia iubește pe Hamlet. Face vreun rău cu aceasta ? Ea rămîne virtuoasă și supusă, însă înnebunește din cauza lui, și de cea mai puternică emoțiune este scena, în care ni se înfățișează nebunia ei. Ce învățătură de morală practică putem scoate de aici ?

Falstaff este un berbant bețiv, care rîde totdeauna, face glume indecente și ne face să rîdem și noi. Cine a condamnat vreodată această figură a lui Shakespeare ?

Alceste Misantropul este omul cel mai virtuos, dar ceilalți își bat joc de el, Celimena îl părăsește și el rămîne singurul nefericit în piesă. Unde e moralitatea ?

Sînt de ajuns aceste exemple, care de altminteri s-ar putea înmulți cu sutele, pentru ca să înțelegem cît ar fi

greşită la operele de artă cerinţa unei morale în înţelesul practic al cuvîntului ; şi nu putem întări mai bine această expunere decît făcîndu-i oarecum contra-probă şi arătînd unde ajungem cu opinia ceilaltă, că adecă piesa de teatru să aibă o intenţie morală.

[...] Revenind acum la comediile d-lui Caragiale, vom zice : singura moralitate ce se poate cere de la ele este înfăţişarea unor tipuri, simţiminte şi situaţii în adevăr omeneşti, cari prin expunerea lor artistică să ne poată transporta în lumea închipuită de autor şi să ne facă, prin deşteptarea unor emoţiuni puternice, în cazul de faţă a unei veselii, să ne uităm pe noi înşine în interesele noastre personale şi să ne înălţăm la o privire curat obiectivă a operei produse.

Aceasta trebuie să o cerem de la autor. De la noi spectatorii trebuie să cerem, ca înaintea unei opere de artă să ne prezentăm dispuşi, nepreveniţi, fără intenţii străine artei. Căci, dacă artistul nu este totdeauna capabil de a lucra, ci trebuie să fie inspirat, nici spectatorul nu este în fiecare moment capabil de a primi o impresie estetică ; poate unii nu sînt capabili niciodată ; şi cine la o piesă de teatru nu-şi poate uita grijile sale personale, sau legăturile sale de partid politic, sau catehismul său de morală convenţională, acela să nu se mai amestece în ale artei.

Dacă ne-am putut înţelege cu cetitorii noştri pînă aici, uşor va fi să ne înţelegem asupra „trivialităţii" ce se mai impută.

Orice concepţie artistică este în esenţa ei ideală, căci ne prezentă reflexul unei lumi închipuite. Prin chiar aceasta ne produce caractersitica impresie impersonală. Tipurile înfăţişate în comediile d-lui Caragiale trebuie să vorbească cum vorbesc, căci numai astfel ne pot menţine în iluzia realităţii, în care ne transportă. Menţinerea acestei iluzii este singurul element hotărîtor, şi un

limbagiu academic în gura lui Nae Ipingescu ar nimici toată lucrarea [...]

În materie de gust literar discuţia e totdeauna grea, şi tocmai în faţa acestei greutăţi am trebuit să ne mărginim la simpla tragere a liniei de hotar între ceea ce este artă şi se poate cere de la artă şi între ceea ce nu este artă şi nu i se poate cere.

Odată hotarul aşezat, nu mai încape îndoială că se pot face multe deosebiri şi înlăuntrul terenului artei; numai să se recunoască mai întîi că ne aflăm pe teren de artă. Valoarea va fi mai mare sau mai mică după însemnătatea mai mare sau mai mică a caracterelor prezentate, a conflictului, a situaţiilor. [Titu Maiorescu, *op. cit.*, vol. III, pp. 51—53, 54—56.]

## INDIVIDUALITATEA POETULUI

[...] în adevăr între natura poetului şi natura criticului este o incompatibilitate radicală.

Poetul este mai întîi de toate o individualitate. De la aceleaşi obiecte chiar, despre care noi toţi avem o simţire obişnuită, el primeşte o simţire aşa deosebit de puternică şi aşa de personală în gradul şi în felul ei, încît în el nu numai că se acumulează simţirea până a sparge limitele unei simple impresii şi a se revărsa în forma estetică a manifestării, dar însăşi această manifestare reproduce caracterul personal, fără de care nu poate exista un adevărat poet.

Din multe părţi ale lumii primeşte poetul razele de lumină, dar prin mintea lui ele nu trec pentru a fi stinse sau pentru a ieşi cum au intrat, ci se resfrîng în prisma, cu care l-a înzestrat natura, şi ies numai cu această răsfrîngere şi colorare individuală.

[...] Căci prisma poetului este menită a resfrînge raza directă a luminei, dar nu este menită a mai resfrînge raza odată răsfrîntă de o prismă străină.

Aceasta înseamnează individualismul poetului.

Criticul din contra, precît este mai puțin impresionabil pentru însăși lumina directă a obiectelor (din care cauză nici nu se încheagă în el vreo senzație a lumii pănă la gradul de a cere manifestare în forma poetică), pre atît este și mai puțin individual. Căci criticul este tocmai foarte impresionabil pentru razele resfrînte din prizma altora, și individualitatea lui este dar consumată în înțelegerea și simțirea altor individualități.

Criticul este din fire transparent ; artistul este din fire refractar.

Esența criticului este de a fi flexibil la impresiile poeților ; esența poetului este de a fi inflexibil în propria sa impresie.

De aceea, criticul trebuie să fie mai ales nepărtinitor ; artistul nu poate fi decît părtinitor. [Titu Maiorescu, *op. cit.*, vol.III, pp. 65—66.]

## [IMPERSONALITATEA ÎN ARTĂ]

[...] Așadar cuvîntul personal, ca și contrarul său impersonal, are două înțelesuri ?

Evident, și amîndouă înțelesurile sînt clar expuse în pasagele citate, adecă clar pentru cine poate și vrea să înțeleagă. Tot așa are două înțelesuri cuvîntul inductiv (Aristotelic și Baconian), cuvîntul sintetic *(a priori* și *a posteriori),* etc.

Poetul adevărat este impersonal în perceperea lumii, întrucît în acul perceperii obiectului trebuie să se uite pe sine și să-și concentreze toată privirea în obiect, prin aceasta numai obiectul încetează acum de a fi individual

mărginit și devine tip, se înfățișează *sub specia aeternitatis,* cum zice Spinoza, este o „idee platonică". Shylock nu este ovreu isolat, ci este ovreimea ; Werther nu este un amorezat individual, ci este sentimentalitatea amorului. Aceasta constituie partea mai ales etică a artistului.

Dar odată perceperea obiectivă dobîndită, manifestarea ei în o anume formă reproduce caracterul personal al poetului, și o asemenea răsfrîngere în prizma lui proprie exprimă individualitatea lui esențială. Leiba Zibal din *Făclia de Paști* a d-lui Caragiale nu este nici el un ovreu izolat, ci este ovreimea, ca și Shylock, dar ce deosebire în forma exprimării după deosebita individualitate a scriitorilor ! Impersonal sau tipic văzute amîndouă figurile, personal sau individual tratate de fiecare autor. Și *Luceafărul* lui Eminescu nu este un individ amorezat, ci însăși sentimentalitatea amorului, ca și Werther. Dar aceeași deosebire a manifestării și din aceeași cauză. Aceasta constituie partea mai ales estetică a poetului.

Iacă teoria clară, de mult știută și de mult comentată a ideii platonice întrebuințate drept fundament de estetică, și împăcarea ei cu formele foarte diverse de manifestare, în care se relevează diversele personalități ale poeților.

Se înțelege că sînt și teorii contrare, Zola d.e. definește : opera de artă e un colț al naturei văzut printr-un temperament. Noi credem din contră, că opera de artă e un colț al naturei văzut cît se poate de impersonal și exprimat printr-un temperament cît se poate de individual.

Dar această luptă între teorii adverse este altă chestie. Chestia noastră era teoria platonico-estetică, combinată cu varietatea exprimării aceluiași tip prin felurite forme artistice, teorie atinsă în treacăt de cele două articole ale noastre. Și aici am arătat, că contrazicerea închipuită de d-nul Gherea nu există în acea teorie, ci există în capul d-sale.

Precum se vede, acele cîteva fraze presărate în articolele noastre, scrise de altminteri în termeni mai populari, erau numai niște semne de recunoaștere pentru o teorie estetică completă și sistematizată ; [...] [Titu Maiorescu, *op. cit.*, vol. III, pp. 89—91.]

## [CRITERII ESTETICE]

Efectul produs asupra marelui număr de cetitori credem că provine mai întîi din forma frumoasă, în care autorul a știut să exprime cuprinsul „patriotic" al multora din versurile sale.

[...] Ce e drept, patriotismul, ca element de acțiune politică, nu este materie de artă, oricîte abateri s-au comis și se mai comit în contra unei regule așa de simple. Mai ales cei ce n-au destul talent literar caută să-și acopere lipsa prin provocarea unor dispoziții sufletești, foarte importante în alte priviri, dar nu în cele estetice.

Cu toate acestea, patriotismul este în inimile sincere, în afară de orice tendință politică, un simțimînt adevărat și adînc, și întrucît este astfel, poate fi, în certe împrejurări, născător de poezie. [Titu Maiorescu, *op. cit.*, vol. III, pp. 255—256.]

Ceea ce a trebuit să placă străinilor în poeziile lui Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu și Șerbănescu și novelele lui Slavici, Negruzzi și Gane este, pe lîngă măsura lor estetică, originalitatea lor națională. Toți autorii aceștia, părăsind oarba imitare a conceptiilor străine, s-au inspirat de viața proprie a poporului lor și ne-au înfățișat ceea ce este, ceea ce gîndește și ceea ce simte Românul în partea cea mai aleasă a firei lui etnice. Acest element original al materiei, îmbracă în forma este-

tică a artei universale, păstrînd și în această formă ca o rămășiță din pămîntul său primitiv, a trebuit să încînte pe tot omul luminat și să atragă simpatica lui luare aminte asupra poporului nostru. Căci orice individualitate de popor își are valoarea ei absolută, și îndată ce este exprimată în puternica formă a frumosului, întîmpină un răsunet de iubire în restul omenirii ca o parte integrantă a ei.

La această cauză generală se mai adaogă îndeosebi pentru novelele lui Slavici, Gane și Negruzzi întîmplarea favorabilă, că ele se găsesc în armonie în privința obiectelor, ce ni le înfățișează și care sînt mai ales figuri tipice din popor, cu un întreg curent al gustului estetic în Europa, curent pe care noi îl credem foarte sănătos și în urma căruia romanurile țărănești și descrierile tipice au ajuns să fie cele mai prețuite produceri ale literaturei de noveliști.

[...] Se știe, și acest punct se află studiat de multe tractate de estetică și formulat și de Goethe, că în tragedie persoana principală este mai întîi de toate activă, este izvorul propriu al faptelor sale, prin care se înlănțuiește catastrofa finală, și în această activitate problema tragică este cu atît mai clară și cu atît mai măreață, cu cît acea persoană este mai puternică, mai puțin strîmtorată prin mărginirea împrejurărilor și, prin urmare, mai liberă să lucreze după firea sa individuală. De aceea subiectele tragediei sînt mai ales regii și erorii, în genere un tip de o puternică individualitate, dar fără nici o mărginire națională și afară de orice idee tipică de clasă.

În roman și în novelă din contra persoana principală este în esență pasivă și, departe de a stăpîni la început împrejurările, este ea stăpînită și bîntuită de ele și trece prin conflicte tocmai din cauza întîmplărilor din afară. De aceea susținem acum noi, subiectul propriu al romanului este viața specific națională, și persoanele principale

trebuie să fie tipurile unor clase întregi, mai ales a țăranului și a claselor de jos. Căci o figură din popor este de la început pusă sub stăpînirea împrejurărilor ca sub o fatalitate, ea poate fi pasivă fără a fi slabă, fiindcă înfățișează în sine toată puterea impersonală a tradiției de clasă, și totdeodată exprimarea simțirilor și pasiunilor ei poate fi mai clară, fiind mai primitiv firească și mai puțin meșteșugită prin nivelarea culturei înalte.

De aceea și vedem, că romanul poporan se poate înălța la o culme de emoțiune ce-l pune alături cu adînca mișcare a tragediei, la care nu ajung romanurile din societatea de cultură cosmopolită [...]

Teoria romanului expusă aci, ca toate teoriile estetice, nu vrea să fie o formulare absolută : îndeosebi nu vrea să condamne romanurile moderne, care nu ar fi o reprezentare a figurilor tipice dintr-un popor dat, și să recunoască exclusiv numai romanurile claselor de jos. Nici tragedia nu este exclusiv mărginită la regi și la eroi, ci există și tragediile așa numite burgheze, precum e „*Cabala*“ și „*Amorul*“ de Schiller *Nora* de Ibsen.

Dar ceea ce voim să zicem este, că, precum tragedia prin chiar natura ei a fost silită să-și ia mai ales regii și eroii drept persoane principale, tot așa romanul este și va fi din ce în ce mai mult silit să-și caute elementul său propriu în tipurile mărginite ale unei anume clase sociale dintr-un anume popor, de regulă ale claselor de jos. Căci mai ales tipul poporan este nemeșteșugit și se impune cu realitatea unui product al naturei primitive. Figurile romantice din societatea înaltă sînt întru cîtva rezultate ale convențiunii ; simțirile lor sînt în mare parte meșteșugite prin *modă* și trecătoare ca și moda. Conflictele de salon ale domnilor și doamnelor lui Octav Feuillet vor fi tot așa de sarbede și fără interes peste o sută de ani, precum sînt astăzi Pamela și Clarisa lui Richardson de acum o sută de ani, pe cînd Sancho-Pansa și Vicarul de Wakefield trăesc din viața veșnică a omenirii.

Însăşi firea omenirii şi nu moda convenţională este obiectul artei novelistice ; de aceea, tipul poporan este materialul ei, şi nu figura din salon.

Tot aşa statua frumoasă înfăţişează conturele tipice ale omului, fie nude, fie astfel învălite încît linia lor să apară cu claritate. Venus de la Milo este pe jumătate nudă, Pudiciţia din Vatican este în haină transparentă ; iar statua unei femei îmbrăcate după cea din urmă modă de la Paris ar fi poate o caricatură.

Dar lăsînd la o parte teoria romanului explicată mai sus, un lucru rămîne sigur : că romanurile poporane de felul celor citate în articolul de faţă, sînt primite astăzi cu o deosebită favoare în lumea apuseană şi că a fost, prin urmare, o coincidenţă fericită, ca literatura noastră mai nouă să poată da cetitorilor străini tocmai nişte probe alese din acest gen.

Noi românii însă trebuie să ne bucurăm văzînd că, după ce mai multe generaţii ale tinerimii noastre au primit atîtea idei de ştiinţă şi atîtea simţiri de artă din străinătate, a sosit timpul ca şi noi să putem răspunde cu ceva, şi că tînăra literatură română a fost în stare să dea bătrînei Europe prilejul unei emoţiuni estetice din chiar izvorul cel mai curat al vieţei sale populare. [Titu Maiorescu, *op. cit.*, vol. III, pp. 18-23.]

## IOAN SLAVICI

**(1848—1925)**

Ideile sale despre artă şi frumos, Ioan Slavici le expune într-o formă destul de sistematizată în cursul său de estetică *(Educatorul,* 1883—1884) şi în *Noţiuni de etică şi estetică* (1897). Se consideră estetica drept parte a filosofiei, dar în principal ea este

ataşată psihologiei numită ştiinţa „simţămintelor omeneşti". Din această perspectivă se elaborează o teorie a „trebuinţelor sufleteşti", cele estetice fiind cele „curat sufleteşti" care se echilibrează prin idealizare. Slavici dezvoltă în acest context o teorie apropiată de cea a lui Titu Maiorescu asupra impersonalităţii : acel timp de trebuinţe care se „satisfac din noi înşine" şi care n-au în vedere un scop material, ci numai o „lucrare sufletească în sine" se numesc *impersonale*. Binele şi adevărul corespund şi ele ca valori unor trebuinţe adînci ale sufletului care se asociază firesc cu frumosul, şi ele devin nu, arareori, condiţii de realizare ale acestuia. Pentru Slavici, frumosul trebuie să îndeplinească anumite calităţi dintre care esenţiale sînt, în primul rînd *unitatea* (de care se leagă forma desăvîrşită, perfectă) şi *armonia* (al cărei temei consistă în simetrie). Arta, ca nucleu specializat al frumosului este o unitate a concepţiei şi a formei exterioare. În estetică, spune Slavici, nu poate fi vorba decît de un singur fel de forme, cele privitoare la concepţie (aceasta este astfel definită : „concepţia este închipuirea unei forme sensibile prin care urmează a se produce un simţămînt, rezultat din privirea ideii"), iar estetica se mărgineşte să ceară ca în executare să se înfăţişeze în mod fidel concepţia. Sînt stabilite, într-o formă coerentă şi adecvată obiectului, criteriile de apreciere a operei de artă : adevărul estetic, originalitatea, unitatea, seninătatea şi obiectivitatea. În detalierea fiecărui criteriu se văd o reală aplicare şi înţelegere a cîştigurilor din estetica universală şi românească. Astfel, se distinge foarte modern între adevărul estetic şi cel istoric, iar originalitatea este considerată drept o consecvenţă a adevărului estetic.

Cursul de estetică al lui Slavici, din care reproducem, (vezi *Romanele vieţii*, ediţie de Anton Cosma) reprezintă un pas important în impunerea disciplinei şi în conturarea unei maniere creatoare în abordarea majorităţii problemelor şi temelor tradiţionale ale esteticii. Slavici articulează teoria la specificul creaţiei naţionale şi se pronunţă în termeni apropiaţi de Maiorescu în problema artei populare româneşti şi a virtuţii ei estetice.

## [ÎNTRE ESTETICĂ ŞI FILOSOFIE. TREBUINŢELE ESTETICE]

Estetica, privită ca parte a filosofiei, cuprinde cercetările făcute asupra simţimintelor omeneşti ; poate dar, în genere vorbind, să fie privită ca o dezvoltare a părţii a doua din psihologie, şi, dacă logica e ştiinţa minţii şi morală a voinţei, estetica e ştiinţa inimii. [Ioan Slavici, *Romanele vieţii,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1979, p. 116.]

Curat sufleteşti, sufleteşti în înţelesul propriu al cuvîntului, sînt dar numai acelea dintre trebuinţele noastre care se satisfac din noi înşine. Acestea neavînd în vedere vreun scop pus în afară de noi ori vreun folos material, ci numai lucrarea sufletească în sine, se numesc impersonale : această impersonalitate e nota caracteristică a tuturor stărilor sufleteşti rezultate din trebuinţele sufleteşti. Sufletească în înţelesul strîns al cuvîntului e bucuria ori durerea ce simţim pentru lucruri din care nu rezultă pentru noi nici un folos ştiut şi nici o pagubă simţită. [Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 133.]

Natura trebuinţelor sulfeteşti se arată învederat în veselie şi în urît. [Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 135.]

Urîtul, cea mai nesuferită din toate stările sufleteşti, este rezultatul unei desăvîrşite lipse de încordare sufletească, adecă cea mai neîndurată trebuinţă sufletească, pentru satisfacerea căreia se produc în mod fatal toate trebuinţele artificiale, izvorul a toată nenorocirea omenească, deoarece nu poate să fie nenorocit omul care se poate mulţumi numai cu ceea ce în adevăr îi trebuie.

Urîtul se iveşte îndată ce încordarea normală nu mai există în suflet şi se înlătură prin orice lucrare sufletească. [Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 137.]

Trebuințele sufletești se echilibrează prin idealizare, deci prin iluziunile pe care le produc în suflet, și nu este cu putință o trebuință sufletească ce nu produce iluziuni. [Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 138.]

Numai stările sufletești, rezultate din trebuințe curat sufletești, pot să fie luate drept fond estetic, deoarece numai aceste pot să fie echilibrate din noi înșine. Trebuințele trupești cît și cele sociale nu pot să fie luate drept fond estetic decît ca impulsiuni, deoarece ele nici echilibrate, nici satisfăcute nu pot să fie din noi înșine. De aceea, este cu desăvîrșire neestetică opera de artă care deșteaptă trebuințe fie trupești, fie sociale, căci ea nu le poate satisface și trebuie, prin urmare, neapărat să ne lase nemulțumiți. Opera de artă e totdeauna o iluziune întrupată, iar iluziunile nu pot satisface decît trebuințe impersonale, adecă curat sufletești. [Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 141.]

Impersonale sînt însă trebuințele trupești ori cele sociale atunci cînd ele se ivesc în sufletul unui om din a cărui fericire ori nefericire nu poate să rezulte pentru noi nici un folos știut și nici o pagubă simțită ; impersonale sînt totdeauna trebuințele unui om închipuit, impersonală, este simpatia ori antipatia ce ni se deșteaptă față cu un asemenea om, iubirea și ura, speranța și temerea, impersonală e mîngăierea sufletească ce rezultă din această simpatie ori antipatie.

Prin aceasta se exclude orice scop premeditat, în producerea poetică ; cuprins de o puternică pornire sufletească, poetul își face o iluziune spre a se mîngăia, și opera de artă, întruparea acestei iluziuni, nu poate să aibă decît aceeași mîngăiere ; totdeauna adevărata operă de artă e întruparea unei dureri împăcate. N-ar fi însă împăcată durerea rezultată din o trebuință pe care opera de artă a deșteptat-o, dar nu poate să o satisfacă. [Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 142.]

Această tendință de simpatie a omului cuprins de afecte puternice este izvorul a toată arta, și fiește care operă de artă este o dovadă despre iubirea de oameni a celui ce a creat-o. Tocmai de aceea, însă deși pornită de la un singur individ, producția poetică nu este individuală, ci socială, căci opera de artă nu are menire de a *exprima* o stare sufletească oarecare, ci de a o *reproduce* în sufletele altor oameni și trebuie, prin urmare, să fie atît în fond, cît și în formă, potrivită cu felul de a simți nu numai al poetului, ci și al publicului. Această *simțire* într-un fel a unui număr oarecare de oameni este o condiție neapărată pentru orișice producție poetică : ea este ceea ce noi numim *gust estetic*.

Gustul dar nu este individual, ci social. [Ioan Slavici, *op. cit.*, pp. 143-144.]

În estetică dar nu poate să fie vorba decît de un singur fel de forme, cele privitoare la concepție.

Cît pentru executare, estetica se mărginește a cere ca ea să fie întocmai, pentru ca opera de artă să înfățișeze în mod fidel concepția. [Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 146.]

Idealizarea trebuie dar să fie potrivită cu vederile morale ale cercului social în care se face. Și ceea ce este bun e totodată și *frumos*. [Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 146.]

Trebuie însă să ne ferim a confunda ideea cu concepția.

Ideea este înțeleasă numai și poate să fie înfățișată prin caractere simbolice : simbolizarea însă, cum sînt hieroglifele, poate să fie un început de artă, dar nu este artă, ci ideografie.

Concepția este închipuirea unei forme sensibile prin care urmează a se produce un simțimînt, rezultat din privirea ideei. [Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 148.]

Ceea ce-i dă operei de artă viață este efectul ei. Trebuie însă să deosebim bine puterea efectului de valoarea lui estetică.

Puternic poate să fie un efect fără ca să aibă valoare estetică. [Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 149.]

Constatăm că ceea ce le dă acestora [operelor de artă — n.n.] statornicia puterii sînt mai ales cinci lucruri : adevărul estetic, originalitatea, unitatea, seninătatea și obiectivitatea. [Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 157.]

De aceea, orișice operă de artă e în adevăr operă de artă numai atunci cînd ea ne înfățișează o iluziune care poate să reproducă sentimentul din care a rezultat : altfel ea cuprinde un neadevăr și acest neadevăr se numește estetic.

Adevărul estetic e esențial deosebit de cel istoric. [Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 158.]

În genere dar originalitatea este o consecvență a adevărului estetic. [Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 160.]

Originalitatea se arată atît în simțire, cît și în exprimarea ei. [Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 160.]

Rostul artei e nu să ne coboare și să ne rușineze, ci să ne facă mîndri de a ne ști oameni, și operele de artă, care reproduc porniri senzuale, orișicît de interesante și frumoase ar fi ele, sînt răspingătoare.

La asemenea creațiuni de decadență ajungem totdeauna cînd căutăm originalitatea pînă chiar și fondul estetic, căci adevărat, bun, frumos e un om numai ceea ce e notă comună, iar ceea ce e particular ori poate chiar individual e rău și pocit, de cele mai multe ori respingător. [Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 116.]

Dar naționalitatea nu e numai în limbă, ci în toate manifestările vieții sufletești. Sînt note particulare în obiceiurile românilor, în portul lor, în mersul, în gesturile și în felul lor de a rosti vorbele, în temperamentul, în muzica și în jocurile lor și e învederat că românesc e ceea ce în acestea găsim la toți românii și numai la români. [Ioan Slavici, *op. cit.*, pp. 230-231.]

„Real" e ceea ce în adevăr are ființă ; „aievea" e ceea ce se ivește : aerul e realitate neîndoioasă, dar „în aievea" sînt numai schimbările ce se ivesc în starea lui. „Realitatea" e ceea ce este ; „în aievea" e ceea ce pare. Curcubeul ori fata morgana nu sînt *realitate*, dar sînt în aievea. [Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 240.]

Între genurile artistice nu e nici unul atît de bogat și de complicat în forme ca cel literar, și pentru nici un fel de creațiune nu se cere atîta măiestrie ca pentru cea poetică. Dăinuitoare e opera poetică numai fiind bine simțită, bine gîndită, bine plăsmuită și totdeauna și bine muncită. [Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 153.]

Nu e dar nici „național" și „poporal" același lucru și nu tot ceea ce e național e și poporal, dar ceea ce e poporal e totodată și național.

Aceasta se învederează, înainte de toate, în ce privește limba. [Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 268.]

## CERINȚELE DE FORMĂ

Într-o societate cu gustul dezvoltat trebuința de emoțiuni fiind generală și viu simțită, orișice operă de artă care poate să producă emoțiuni este bine primită.

Precum știm însă, nu toate emoțiunile produse prin opera de artă sînt estetice.

Ni se pune dar întrebarea : care sînt condițiunile la care trebuie să răspundă o operă de artă pentru ca emoțiunile produse de dînsa să fie estetice ?

Despre o hotărîre de mai-nainte a acestor condițiuni, fără îndoială nu poate să fie vorba, și cînd ne punem întrebarea asupra cerințelor de formă trebuie să luăm drept punct de plecare operele de artă de valoare ne-

contestată şi să ne dăm seama prin ce anume accente se deosebesc de altele.

Mai-nainte de a intra în această cercetare ne vom da însă seama cum operele de artă lipsite de valoare estetică sînt cu putinţă şi în ce consistă valoarea lor neestetică, deoarece o valoare oarecare trebuie să aibă şi aceste, altfel n-ar fi bine primite.

Ne vom înfăţişa aici mai ales trei specii de asemenea opere :

1. Operele tendenţioase, 2. Operele de senzaţie şi 3. Operele meşteşugite.

1. *Tendinţa.* Mai ales în ceea ce priveşte vederile şi aplecările lui morale, omul este atîrnător de împregiurări şi potrivit cu împregiurările se produc totdeauna în societate curente mai mult ori mai puţin generale în ceea ce priveşte felul de a simţi al oamenilor. Operele de artă contribuiesc în mare grad la stabilirea unor asemenea curente. Stabilite odată aceste curente, ele sînt pentru societate ceea ce slăbiciunea este pentru om. De sine se înţelege dar că operele de artă care vor avea drept punct de plecare asemenea curente generale vor fi bine primite.

Astfel, într-o societate cu organizaţie autoritară, abuzînd de puterea publică, oamenii produc încetul cu încetul o reacţie în sens liberal, şi în asemenea societate orişice operă de artă care deşteaptă şi întăreşte trebuinţa de libertate va găsi mulţi admiratori.

Tot astfel, dacă un viciu ori un şir de vicii se încuibă în vreo societate, această societate va primi cu mult interes operele de artă care au drept punct de plecare aceste vicii, fie că le combat, fie că le justifică.

Nu se poate tăgădui că asemenea opere de artă au o valoare adevărată : ele deşteaptă emoţiuni şi produc un efect mai mult ori mai puţin statornic. Această valoare însă poate să fie politică, poate să fie morală, dar este-

tică nu este, căci ele nu prin ele însele produc emoțiunile, ci numai în virtutea unei înclinări pronunțate a societății de a se emoționa într-un sens oarecare. Îndată dar ce această înclinație încetează, îndată ce curentul se schimbă, se uită și operele de artă care se mărgineau a-l exprima.

Nu se uită însă niciodată Brutus al lui Michelangelo pentru că el nu se mărginește a exprima hotărîrea de a lupta pentru libertate, ci stă în toate timpurile alături cu Agrippina, împărăteasa îngîmfată și aspră.

2. *Senzațiunea.* Multe dintre lucrările ce se petrec în viața de toate zilele pot să emoționeze societatea și o și emoționează în adevăr. Astfel sînt nenorocirile, scandalurile și, în genere, întîmplările rare în felul lor ori petrecute cu niște oameni cunoscuți și, fie iubiți, fie urîți în cercuri mai largi. Un proces criminal, misterele unei curți ori nenorocirile petrecute cu ocazia unui foc ori a vreunei inundații sînt lucruri care îi interesează pe oameni : operele de artă care ne înfățișează asemenea lucruri sînt dar totdeauna o marfă căutată. În aceeași categorie trebuie să punem și operele de artă care ne înfățișează scene din războaie și, în genere, evenimente istorice ori stările morale ale vreunei societăți.

În genere, asemenea opere sînt tendențioase : chiar însă lipsite fiind de tendință, ele au o valoare hotărîtă, aceasta însă, de asemenea, nu e estetică : poate să fie istorică, etnografică, și, în genere, științifică, dar tocmai prin aceasta încetează a fi operă de artă în adevăratul sens al cuvîntului, și ele-și pierd toată importanța în ziua cînd încetează interesul public pentru lucrurile înfățișate de ele.

3. *Meșteșugirea.* În fiește care operă de artă se pot deosebi două lucruri : concepția și întruparea ei, ideea și execuțiunea, partea estetică și partea tehnică.

Am arătat că din punctul de vedere estetic această deosebire nu trebuie să se facă : opera de artă urmează să fie identică cu concepția.

Nu se poate însă tăgădui că este greu a înfățișa în mod pe deplin adecvat o concepție oarecare, că concepția își pierde în mare parte valoarea dacă nu este bine întrupată și că este un mare merit buna executare, îndemînătăcia tehnică.

Această îndemînătăcie nu este înnăscută cu putința inspirației, ci trebuie să fie cîștigată prin deprindere, și oamenii de talent, împinși mereu de inspirațiile lor a se deprinde, o și cîștigă în curînd ; o pot însă cîștiga și aceia cărora nu le-a fost dat să aibă inspirații puternice dacă vreun alt motiv îl împinge să studieze operele de artă și să le imiteze.

Astfel, ni se dă putința formelor frumoase, dar deșerte, a operelor care plac pentru că rezolvă cestiuni tehnice mai mult ori mai puțin grele. A face versuri frumoase, a potrivi rimele în mod plăcut, a împărți cu dibăcie scenele și actele într-o dramă, a găsi comparațiuni pline de farmecul originalității, a potrivi acorduri originale într-o piesă muzicală, a o înfățișa prin pictură o blană pe care se pun moliile ori a găsi în arta plastică linii nouă și totodată corecte, acestea și altele de felul acestora sînt lucruri grele, care ne ating totodată în mod plăcut. Îmbătați de frumusețea formelor, chiar și oamenii de multă inspirație pot să producă asemenea opere și chiar și oamenii de gust sever pot să le admire. Și, în adevăr, mulțumirea rezultată din privirea unor asemenea opere e impersonală, și, prin urmare, oarecum estetică.

Dar dacă această mulțumire e estetică, atunci estetice sînt toate mulțumirile impersonale, adică mulțumirea ce simțim aflînd un nou adevăr științific, o nouă invenție industrială ori privind o vale frumoasă ori un copil drăgălaș ținut în brațe de o mumă frumoasă.

Este impersonală, însă numai în sec, mulțumirea produsă de asemenea opere de artă, și de aceea trebuie neapărat să ne ducă la blazare și e totdeauna un semn al înclinării spre decadență. Ceea ce produce în noi iubire

pentru formele frumoase sînt operele de artă de valoare absolută, iar operele de artă numai frumoase în ceea ce privește senzațiunea sînt un abuz de această iubire a noastră.

Nu opera de artă ne dă mulțumirea, ci ni-o facem noi înșine, cheltuim din propria noastră bogăție sufletească și n-am fi capabili de a gusta opera dacă n-am avea cultură artistică, n-am simți că e frumos versul dacă n-am ști cît de greu este a-l face, n-am simți că e frumos acordul dacă n-am ști multe acorduri pe de rost, într-un cuvînt nu ne-am bucura dacă nu ne-ar fi bine cunoscute tainele meseriei.

Dar tocmai pentru aceea opera de artă își pierde toată valoarea în momentul cînd încetează a ne mai fi nouă. [Ioan Slavici, *op. cit.*, pp. 152-157.]

## CONSTANTIN DOBROGEANU-GHEREA

### (1855—1920)

Critic și teoretician literar, filosof marxist de talie universală, Constantin Dobrogeanu-Gherea a inițiat un nou curs în cercetarea bazelor vieții sociale și în analiza creației culturale și artistice, curs derivat din aplicarea teoremelor materialismului dialectic și istoric la aceste realități. A elaborat, pe lîngă scrierile sale critice, o serie de lucrări de filosofie socială și politică precum: *Karl Marx și economiștii noștri* (1884), *Ce vor socialiștii români* (1886), *Concepția materialistă a istoriei* (1892), *Neoiobăgia* (1910), *Socialismul în țările înapoiate* (1911) ș.a. Studiile critice sînt reunite între 1890 și 1897 în trei volume unde își expune concepția despre: originea artei, funcția socială, morală și politică a artei, raportul etic-estetic, natura creației literare și artistice. Articolele sale, în cea mai mare măsură polemice, impun

o cercetare deterministă, științifică asupra operei de artă, insistîndu-se asupra componentei sociale în geneza acesteia. În articolul *Către d-nul Maiorescu* (1886), în volumul *Personalitatea și morala în artă*, se deschide celebra dispută dintre cei doi critici și esteticieni, care va avea ecou în presă și în conștiința publică și care va fi mai tîrziu mereu evocată cu diverse prilejuri. Polemica sa cu Maiorescu (v. și *Asupra criticei* și *Asupra esteticei metafizice și științifice)* este continuată cu I. N. Roman în *Tendenționismul și tezismul în artă*, cu Al. Philippide în *Idealurile sociale și arta*, ș.a. În privința discuției asupra „impersonalității" și moralei în artă — deși cu acest prilej s-au evidențiat foarte exact deosebirile de metodă dintre Maiorescu și Gherea — se poate spune că, Gherea n-a înțeles exact că mentorul Junimii semnifică prin „înălțarea impersonală" tocmai ridicarea artistului dincolo de accidental, pentru realizarea „ficției ideale", artistice, ridicare aflată în afara oricărei moralizări simpliste (idee cu care și Gherea va fi parțial de acord). Totodată, Gherea accentuînd din motive metodologice rolul socialului în artă, condiționînd uneori rigid valoarea estetică a operei exclusiv de elemente „conținutistice", nu va rămîne totuși prizonier unei perspective sociologice limitate. El distinge — operațional și astăzi — între tendenționism și tezism și nu eludează în nici un caz, în ultimă analiză componența estetică a operei. Mai ales, în *Materialismul economic și literatura* (1895) este vizibilă această cerință de a distinge în opera de artă mai multe nivele. Mai întîi, se spune, este „partea estetică în general", apoi „partea atît de importantă *personală*, specială fiecărui artist" și, desigur, partea socială. În acest context, precizarea sa că, doar aceasta din urmă se află în legătură cauzală cu structura economică a societății este mai mult decît notabilă pentru continuarea, încă din secolul al XIX-lea, în țara noastră, a bazelor unei critici marxiste a operei de artă.

Constantin Dobrogeanu-Gherea, aplicînd metoda sa „științifică" (opusă celei „metafizice") în care sînt prezente și idei din H. Taine, întreprinde, totodată, și o cercetare asupra cauzelor decepționismului și pesimismului după 1848 în articolele *Decepționismul în literatura română* (1887) și în *Cauza pesimismului în*

*literatură și viață* (1891). De asemenea, analizează critic operele scriitorilor români contemporani lui, dînd studii de referință despre *Coșbuc (Poetul țărănimii,* 1897), Caragiale (1890), Mihai Eminescu (1887) și *Artiști proletari culți* (1894).

Prin Gherea, estetician marxist comparabil ca valoare cu Lafargue, Mehring, Plehanov, Kautsky, se conturează abrupt și deosebit de matur un corpus de idei și o metodologie materialist dialectică în estetica românească, premisă solidă pentru viitoarele dezvoltări pe această direcție de el deschisă.

Reproducem textele de bază ale gîndirii sale critice și estetice utilizînd din ediția de *Opere complete* vol. 6 și 7 (coordonatori Ion Popescu Puțuri, Ștefan Voitec) articolele (fragmente) : vol 6 : *Eminescu* (1887) ; *Vlahuță* (1890) ; *Tendenționismul și tezismul în artă* (1887) ; *I. L. Caragiale* (1890) ; *Asupra criticii metafizice și celei științifice* (1891) ; *Personalitatea și morala în artă* (1886) ; *Ceva despre clasicism și romantism* (1888) ; *Cauza pesimismului în literatură și viață* (1891) ; vol. 7 : *Asupra mișcării literare și științifice* (1893) ; *Artiștii proletari culți* (1894) ; *D-l Panu asupra criticii și literaturii* (1836) ; *Poetul țărănimii* (1897) ; *Idealurile sociale și arta ; Materialismul economic și literatura* (1895).

## [FUNDAMENTE]

Teoria materialismului economic constată un adevăr sociologic important : că structura economică a societății hotărăște, în primul rînd, toate celelalte manifestări sociale ale ei, cum e organizația politică, religiunea, credința, morala, producțiile artistice.

Partea cea mai contestată și în adevăr cea mai contestabilă a acestei teorii e aceea care privește arta.

Se pare în adevăr curios ca felul de producere și distribuire a productelor economice în societate să hotărască felul manifestării artistice. Curios și straniu, cum sînt stranii toate teoriile mari ale veacului.

[...] Teoria materialismului economic, în general, nu e o dogmă religioasă, ce ar închide drumul cercetărilor, ci mai curînd *un metod adevărat* pentru cercetările științifice.

Așa, spre pildă, în cazul nostru special, trebuie să arătăm că principiile economico-sociale, și anume acelea de care vorbim, sînt acelea care, în primul rînd, produc criza literară. Mai departe trebuie să arătăm, și aceasta e și mai greu și mai important, *cum* anumiți factori economico-sociali se reflectează și se transformă în anumite producții literare sau, mai bine zis, în anumite curente literare.

Acest *cum* e partea grea și critică a oricărei teorii importante, el constituie și partea grea și critică a materialismului economic aplicat la studierea literaturii. Acest *cum,* în primul rînd, încurcă și pe potrivnici, dar și pe adepții teoriilor despre care vorbim. [...]

Acela care vrea să studieze literatura din punctul de vedere al materialismului economic trebuie mai înainte de toate să știe să deosebească, printr-o analiză aprofundată, următoarele elemente diferite într-o creație literară.

Mai întîi, e partea estetică în general, care face parte din domeniul psihologiei generale, pe urmă, partea atît de importantă *personală,* specială fiecărui artist, și în sfîrșit partea socială, care mai ales e în legătură cauzală cu mediul economic al societății.

Această analiză e cît se poate de delicată și grea. După aceasta, trebuie de arătat cum și în ce fel și în ce mod aceste elemente literare sînt influențate de mediul economic. Această lucrare e și mai grea decît cea dintîi, pentru aceasta se cer nu numai cunoștințe aprofundate istorice, economice și literare, nu numai o putere de analiză, dar negreșit și o intuiție artistică, fără de care cele mai multe cunoștințe nu vor fi de ajuns.

[...] E foarte important de știut că structura economică a societății hotărăște, în primul rînd, felul manifes-

tărilor ei sufletești, cum e, spre pildă, literatura, dar această constatare importantă nu trebuie să se prefacă într-o dogmă, ci într-un metod de cercetare ulterioară. În fiecare caz special trebuie de cercetat cum anume influențează și hotărăsc cauzele economice manifestările literare. Așa, de pildă, avînd de cercetat literatura clasică germană de la sfîrșitul veacului trecut și începutul celui prezent, trebuie, după cum am văzut, de deosebit partea pur estetică și personală artistică de partea socială a acestei literaturi, pentru că ele nu deopotrivă sînt influențate de mediul economic ; cea dintîi mai puțin și indirect, cea din urmă hotărîtor și direct.

Și tot așa trebuie de studiat fiecare epocă literară, și tot așa trebuie de studiat evoluția literaturii în general. Și această din urmă, adică evoluția literaturii, trebuie studiată în legătură cu evoluția economică și de arătat cum evoluția economică condiționează evoluția literară.

Cum vedem, cîmpul de cercetare care ni se deschide e vast, e imens și se înțelege că nu un om și nici o generație va săvîrși această lucrare. Dar, oricît de puțin ar putea să facă un singur cercetător, el trebuie să aibă înaintea vederilor lui problema în toată vastitatea ei.

Aceasta îi va fi un stimul puternic de muncă, aceasta îi va arăta drumul de urmat în cercetări, și numai așa va putea face ceva — bineînțeles dacă va avea aptitudinile necesare.

Această teorie atît de roditoare dacă e înțeleasă ca o metodă de cercetare, e stearpă dacă e luată drept dogmă, în acest din urmă caz ea adoarme spiritul de cercetare în loc de a-l stimula.

De aici urmează deci că adepții materialismului economic nu trebuie să-l înțeleagă ca o dogmă, căci potrivnicii lui nu trebuie să acuze teoria pentru greșelile și neabilitatea adepților ei. [Constantin Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 7, București, Editura Politică, 1980, pp. 446-448.]

Arta și religia fiind producte ale spiritului omenesc, pot să aibă aceeași cauză hotărîtoare, nu sînt însă pricina hotărîtoare una alteia. Se înțelege că nu negăm cu totul influența religiei asupra artei, înrîurirea ei e vădită ; cum, de altă parte, și arta poate să aibă influență asupra religiei ; fenomenele produse de aceleași pricini au înrîurire unul asupra celuilalt. Ceea ce negăm e faptul că religia ar trebui să fie privită ca o pricină hotărîtoare, exclusivă, a artei. Această detronare a religiei, ca factor social hotărîtor, e de mare însemnătate în istorie și sociologie, este însă însemnată și în estetică. [Constantin Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete,* vol. 6, București, Editura Politică, 1979, p. 326.]

E foarte greu de scris despre chestiunile estetice. Ele sînt atît de încîlcite, estetica e așa de puțin stabilită ca știință, drumul e atît de riscant și puțin bătut, încît de multe ori simți singur că șovăiești. Pe cînd în științele exacte ai premergători mari, pe care îi urmezi, care te conduc, pe care te rezemi, în estetică de multe ori ești lăsat la propriile tale forțe.

Aceste greutăți sînt încă și mai mari cînd e vorba de chestiunile ce privesc estetica sociologică, dacă ne e permis să întrebuințăm acest termen. Astfel sînt : legătura esteticii cu societatea, influența societății și determinarea printr-însa a producțiunilor artistice, influența acestora din urmă asupra societății, chipul cum o anumită societate, un anumit mediu social lucrează asupra artistului și cum artistul asupra mediului social ș.a.m.d. [Constantin Dobrogeanu-Gherea, *op. cit.*, vol. 7, p. 34.]

Mișcarea literară fiind un fenomen social, în viața socială deci trebuie să căutăm condițiunile existenței ei, în viața socială trebuie să căutăm cauzele înfloririi ori decadenței literare. [...]

Generația de la '48 a avut două scopuri de cea mai mare însemnătate : transformarea unei întregi întocmiri

sociale și redeșteptarea națională. Fiecare din aceste scopuri în parte e în stare să provoace o puternică mișcare intelectuală. Ce să mai zicem cînd ele amîndouă devin idealul, scopul generației de la 1848 ! Mai ales deșteptarea națională a fost totdeauna un puternic factor al unei mișcări literare — fapt care de altmintrelea e ușor de explicat. Mai întîi e însuflețirea dacă nu a națiunii întregi, apoi a elementelor celor mai culte și simțitoare, e un entuziasm, e o ridicare a diapazonului emoțional al unei însemnate părți din națiune, care devine un teren foarte favorabil pentru crearea artistică. O masă de oameni sînt însuflețiți de același ideal, au aceeași mare dorință, forțele lor sufletești lucrează în aceeași direcție și, de aceea, e o cerință psihică de a comunica unul cu altul, de a-și spune dorințele, de a-și manifesta simțirile, emoțiunile, speranțele.

E evident însă că cel mai prielnic mod de manifestare și comunicare emoțională între oameni e cuvîntul sfînt și inspirat al poeziei. Afară de aceasta, literatura în acest caz are, de multe ori, o mare importanță utilitară, politică. De multe ori, un popor ce se redeșteaptă trebuie să arate că există și că are dreptul la existență, și una din cele mai bune dovezi e și literatura lui, și mai ales literatura populară. Și de aceea iarăși, în timpul redeșteptării naționale, există o tendință de a se întoarce către izvoarele vii și sănătoase ale poeziei populare. Așa a fost la alții : în Polonia, în Germania, în Danemarca, în Serbia, în Boemia etc., așa a fost și la noi.

Ca să vedem ce puternic curent literar s-a creat în această epocă istorică. numită epoca de la 1848, n-avem decît să pomenim pe aceia care au scris atunci, pe poeții epocii. Heliade-Rădulescu e poet, Gr. Alexandrescu, poet, Alecsandri, poet, Bolliac, poet, Rosetti, Negri, toți capii mișcării revoluționare democrat-burgheze și naționale sînt poeți. Aceia care nu făceau versuri, Ion Ghica, Kogălniceanu, Bălcescu și alții, creează proza română. Alec-

sandri descoperă creațiunea marelui nostru poet anonim, țărănimea. E un elan, e un entuziasm, e o speranță în viitor chiar în acele creațiuni care deplîngeau prezentul.

După spiritul ei, această literatură cu drept cuvînt poate fi numită literatura ideologilor burghezi de la 1848.

Pentru fruntașii mișcării de la 1848, literatura nu era nici o glumă, nici o petrecere : era un instrument de luptă, era o armă puternică de deșteptare, o armă politică și morală totdeodată. Și această literatură se adresa la un public cititor care gîndea ca și scriitorii lui, care avea aceleași năzuințe, același dor. Cuvintele calde ale poeților găseau răsunet în inima caldă a publicului, era o armonie completă între acești doi factori necesari pentru producerea unei mișcări literare, și iată pentru ce epoca de la 1848 ne-a dat o mișcare literară în adevăratul sens al cuvîntului, o mișcare puternică și rodnică.

Această mișcare îndeplinește toate condițiunile ce se cer unei adevărate mișcări literare : ea a izvorît din nevoile vieții sociale de atunci și, la rîndul ei, a influențat această viață ; ea a avut amîndoi factorii necesari și în armonie între ei — publicul cititor și literații.

[...] Să studiem puțin caracterul clasei și condițiunile sociale moderne în care trebuie să se manifeste această clasă ca să vedem cam ce creațiune artistică ne putea ea da.

Mai întîi, dintre toți nedreptățiții, proletariatul intelectual este acela care are o mai largă cultură, o organizație nervoasă mai enervată și deci mai simțitoare, așa că el poate simți toate durerile mai adînci și să le exprime prin vorbe, [...] se vor preface în vers, în manifestare poetico-literară.

Fiecare viețuitor răspunde într-un fel ori într-altul la dureri, la lovituri. Poetul, literatul se revoltă prin vers, prin proză. Cum va fi această revoltă împotriva loviturilor vieții ? Se va mărgini ea oare la plîngerea propriilor dureri, fără a lovi în cauzele care o produc, sau,

plîngîndu-şi durerile, poetul se va revolta contra cauzelor şi va tinde a le înlătura ?

Aceasta va atîrna de temperamentul poetului ; în cazul întîi, revolta lui va fi mai dulce, în cazul al doilea, mai vehementă.

Mai e o întrebare importantă : se va mărgini oare poetul să-şi exprime propriile dureri fără a se ocupa şi de durerile altora ? În general nu, deşi exprimarea lirică a propriei dureri trebuie să precumpănească. Dar durerea, ca şi bucuria, e un simţămînt social. Acela care exprimă o durere caută să găsească un ajutor, o compătimire, un răsunet simpatic în sufletul celor către care se adresează, iar simţămintele simpatiei fiind reciproce, durerile celorlalţi trebuie să găsească şi ele răsunet în sufletul poetului care-şi plînge propriile lui dureri. Astfel, poezia decepţiunei, durerii, revoltei, generalizîndu-se ori, mai bine zis, socializîndu-se, se naşte o literatură care exprimă durerea socială.

Se înţelege că, în primul rînd, obiectul simpatiei va fi clasa poetului — în cazul de faţă proletarii intelectuali — şi în al doilea rînd, clasele care sufăr de aceleaşi urmări ale vieţii sociale. Cum am văzut, acea clasă e mai întîi ţărănimea. Cel puţin pentru unii poeţi, clasa boierească, foştii noştri feudali vor fi ei un obiect de simpatie. Această clasă, care a avut odinioară un rol istoric în ţara noastră, e menită, după introducerea instituţiunilor noi, să piară ca clasă boierească şi să fie înlocuită cu o clasă mai tînără şi mai energică, clasa burgheză. Căci, oricare ar fi culpele istorice ale acestei clase, strîmtoarea ei actuală va provoca o compătimire în sufletul unui poet care mai mult simte decît analizează. Şi această compătimire se va regăsi în noua manifestare literară.

Ei bine, cînd noua literatură va exprima durerea claselor muncitoare, atunci idealul ei va fi în viitor. Totuşi, această îndrumare spre viitor poate fi un regret după trecut, deşi aceste două cuvinte, viitor şi trecut, par a nu

se împăca deloc. Dar, oricît de straniu ar părea acest fapt, el este uşor de explicat. Am văzut, în adevăr, că clasa boierilor de neam suferă împreună cu proletarii intelectuali de noua stare de lucruri ; întrucît deci în noua manifestare literară se vor găsi simpatia pentru aceste clase, glorificarea trecutului ei etc., într-atîta această manifestare poate să conţină un element reacţionar.

Dealtfel, chiar simpatia adîncă pentru clasa ţărănească putea introduce un asemenea element în tendinţele sociale ale noilor producţiuni literare. Şi iată cum : Oricît de rea ar fi o viaţă socială, ea trebuie să aibă şi unele părţi bune. O viaţă socială absolut rea este cu neputinţă, căci în acest caz oamenii ar înceta de a exista.

Se înţelege că în viaţa ţăranului din vremea iobăgiei, în relaţiile lui economice şi patriarhale cu boierii, ca şi în viaţa-i de familie, erau unele trăsături preferabile vieţii ce i s-a cerut de noua întocmire socială. Tocmai partea aceasta a vieţii ţărăneşti trebuia să impresioneze pe poeţi care simţeau adînc suferinţele ţărănimii. Suferinţele trecute se uită, nu impresionează aşa de viu, pe cînd cele actuale sînt mult mai adînci.

Afară de asta, poeţii care plîng durerile ţărănimii aparţin clasei proletarilor intelectuali, nu clasei ţărăneşti. Nu clasa lor a dus în spinare urgia boierilor şi a iobăgiei ; de aceea, e foarte natural iarăşi ca unui poet care aparţine altei clase, oricît de sinceră iubire şi compătimire ar avea pentru ţărani, să-i apară cu totul în umbră suferinţele trecute şi să vadă în lumină numai bunătăţile acelei epoci.

Iată pentru ce simpatia acestor poeţi pentru clasa boierească decadentă şi chiar iubirea lor pentru ţărani trebuiau să nască, cel puţin la unii, localizarea vieţii voievozilor, idealizarea feudalismului nostru — un fel de democratism reacţionar, ca să întrebuinţăm nişte termeni mai cunoscuţi.

Aceea ce ar putea scăpa literatura noastră de idealizarea trecutului este analiza și priceperea noii stări de lucruri, nu numai în urmările ei cele rele, care sînt în adevăr nenorocite, ci și în părțile ei progresiste. Dar, am zis-o, în general poeții mai mult simt decît analizează.

Am spus mai sus că durerea proprie a unui artist, generalizîndu-se, se preface pînă la a simți durerea clasei lui întregi și a claselor înrudite. Dar această socializare a durerii nu se oprește nici aici, ea se întinde mai departe, cuprinzînd pe toți nenorociții, pe toți semenii, omenirea întreagă. Socializarea asta a sentimentelor poetului se poate întinde și mai departe. Sînt viețuitoare care sufăr și ale căror suferințe sînt foarte asemănătoare cu ale oamenilor. Și astfel, prin analogie cu suferințele omenești, poetul ajunge să învăluiască cu simpatie în inima lui îndurerată universul întreg, existența toată. Universul astfel simțit, văzut prin prisma durerii artistului, ajunge el însuși un prilej pentru durere. [...]

Și astfel un om cult și pătrunzător, care știe că neîndoios caracterul oricărui curent literar e strîns legat de starea socială a epocii în care se produce, studiind noua stare de lucruri creată în Țara românească, ar fi putut prezice *caracterul* curentului literar ce trebuia să se manifeste.

Dar ceea ce n-ar fi putut prevedea nimeni e faptul că această manifestare literară s-a produs chiar de la începutul dezvoltării proletariatului intelectual și că cel dintîi care a dat o exprimare artistică acestui nou curent a fost un om de un mare, de un foarte mare talent, Eminescu.

E clar, sper, acuma de ce Eminescu a avut, are și va avea încă multă vreme o mare influență asupra vieții literare. El a exprimat gîndirile, durerile, dorințele, pasiunile, nemulțumirile ce s-au produs într-o anumită epocă istorică.

Din punctul acesta de vedere, creaţiunea lui Eminescu îşi are rădăcinile în viaţă, ea reprezintă în parte această viaţă, şi de aceea şi înrîurirea ei e aşa de mare. Afară de asta, creaţiunea lui Eminescu era profetică pentru că ea s-a arătat într-o vreme cînd toate nemulţumirile şi toate revoltele de care vorbirăm nu se manifestaseră încă, atunci cînd ele pluteau doar în aer, fără să fi luat nici o consistenţă.

Nu-i mai puţin adevărat însă că mare-i influenţă e datorită în mare parte şi formei nepieritoare, şi cu totul nouă a creaţiunilor lui. Dar chiar această formă, la urma urmei, tot fondului i se datoreşte. Pentru a exprima atîtea idei, atîtea gînduri noi, lui Eminescu îi trebuia şi o formă nouă, şi a creat-o. Dar pentru că el era un mare talent a creat această formă atît de frumoasă. [Constantin Dobrogeanu-Gherea, op. cit., vol. 7, pp. 16-18, 25, 26-29.]

## [ESTETICA ŞI PRINCIPIILE CRITICII]

Critica trebuie să răspundă, după opinia noastră : de unde vine creaţiunea artistică, ce influenţă va avea ea, cît de sigură şi vastă va fi acea influenţă şi, în sfîrşit, prin ce mijloace această creaţiune artistică lucrează asupra noastră ? Un răspuns mai mult sau mai puţin amănunţit şi sigur la aceste întrebări rezumă o lucrare critică. Se înţelege că aici am indicat ceea ce ar fi o critică perfectă, ideală, dar dacă critica va face un sfert de sfert din această lucrare, încă va fi o operă meritorie. Apucînd drumul criticii contemporane ştiinţifice, vom face cel puţin ceva, pe cînd urmînd drumul vechi ori nu vom face nimic, ori, ceea ce e şi mai rău, vom face ceva anapoda.

Aici trebuie să facem neapărat o abatere pentru a îndepărta o neînțelegere. Cînd zicem critică științifică, sîntem departe de a crede că critica a ajuns o știință pozitivă. Nu ; sîntem departe de a fi de părerea lui Zola, care, vorbindu-ne de critica modernă, ne vorbește de legi fixe, de teoreme geometrice. În critica literară nu putem încă avea legi nestrămutate, teoreme tot așa de lămurite ca în geometrie, cum nu avem nici în sociologie. Un sociolog care ar spune că în sociologia științifică avem teoreme tot așa de lămurite și de neîndoielnice ca-n geometrie ori nu știe matematică, ori nu cunoaște sociologie, ori nu se pricepe nici la una, nici la alta : sociologia tinde a fi știință exactă, dar pînă acum n-a ajuns ; tot așa trebuie să zicem și despre critică : critica literară tinde a ajunge cu totul exactă, și științifică, dar e încă departe, foarte departe de acest ideal, și acum intuiția ajută pe critic mai mult decît știința. Pentru a ne zugrăvi, a pune înaintea noastră pe artist, pentru a-l face să trăiască, pentru a ne arăta cum s-a creat opera artistică, desigur pe critic îl va ajuta psihologia modernă, dar criticului îi va trebui intuiția, inspirația, un talent deosebit, fără care cea mai desăvîrșită cunoștință a psihologiei nu-i va ajunge. Pentru a lămuri înrîurirea mediului social asupra artistului, și deci și asupra operei artistice, criticul trebuie să cunoască societatea în care s-a dezvoltat artistul, deci trebuie să analizeze starea ei culturală, dezvoltarea ei intelectuală, condițiile politice și economico-sociale în care se găsește, precum și starea morală. Acestea toate negreșit trebuie să le cunoască criticul, fără ele nici nu poate fi vorba despre o critică bună din toate punctele de vedere. Dar care din aceste multiple puteri sociale a înrîurit opera artistului și mai ales relativa însemnătate a multiplilor factori sociali ? În toate acestea tactul și talentul criticului, inspirația îl ajută minunat ; deci intuiția joacă rol cumpănitor în critica estetică. Gustul literar, cultura literară, adică stu-

dierea operelor mari din literaturile celor mai înaintate naţii, în sfîrşit, intuiţia artistică, iată însuşiri neapărat cerute pentru a judeca valoarea artistică a operelor, pentru a judeca dacă o operă literară e însemnată, genială.

Talent, geniu ! Dar ce sînt acestea decît vorbe prin care zugrăvim lucruri neînţelese ? Fireşte, cum am zis, chiar în critica estetică, ştiinţa modernă începe să aibă un rol din ce în ce mai mare. În cîteva cuvinte, iată ce voim să zicem : critica modernă tinde a fi din ce în ce mai ştiinţifică ; chiar acum e peste putinţă a fi critic fără a avea o mare cultură ştiinţifică ; dar critica, întocmai ca şi arta, n-a ajuns încă a fi ştiinţă, şi unui critic i se cere intuiţie, inspiraţie, un talent deosebit, înnăscut, ca şi artistului. Dar, primind în critică intuiţia, inspiraţia, nu o reducem oare iar la rolul criticii vechi, metafizice ? Nu, deloc. Mai întîi, pentru că luăm drept temelie ştiinţele, şi afară de acestea critica modernă se deosebeşte de critica trecutului prin metodă, prin scop, prin tot. [Constantin Dobrogeanu-Gherea, *op. cit.*, vol. 6, pp. 35—37.]

[...] Cînd critica modernă ştiinţifică vorbeşte de mediul înconjurător imediat, ce înrîureşte asupra artistului, ea nu uită bineînţeles sensul cel larg al cuvîntului. Critica modernă nu uită că omul, caracterul lui psihic, moral, intelectual, e productul unei lungi evoluţii, ea nu uită puterea eredităţii şi atavismului, bineînţeles nefăcînd din ereditate şi atavism entităţi metafizice [...]. Influenţa mediului imediat înconjurător asupra artistului e prea vădită, prea explicată, şi deci nu în acest loc luminat poate să se plaseze estetica transcendentală. În schimb, ereditatea, atavismul şi legile lor sînt încă departe de a fi explicate într-un mod clar de ştiinţă modernă, şi de aceea metafizicul îşi plasează imediat acolo estetica sa transcedentală. [...] E o întrebare dacă mediul social are o influenţă asupra valoarei, înţelesului operelor de artă,

și dacă acest înțeles depinde numai de firea poetului, fire care își are izvorul în poetul însuși. Pentru a răspunde la această întrebare, trebuie neapărat să știm ce vom înțelege sub acest cuvînt : firea poetului. Sub acest cuvînt putem înțelege organizația fiziologică, psihologică, tendințele psihologice, intelectuale, morale înnăscute și care, cum am zis, sînt rezultatul unei lungi evoluții, ce numără nenumărate secole și nenumărate generații. Dacă aceasta o vom numi firea artistului, apoi, desigur, operele artistice vor depinde de această fire a poetului, și nu numai din punctul de vedere al calității, ci și al cantității. Dacă, spre exemplu, luăm doi poeți, născuți în același mediu social și educați în aceleași condițiuni, apoi acela care va moșteni o organizație mai sănătoasă, mai energică, mai expansivă va scrie mai mult. Bineînțeles că și în privința calității, înțelesului va fi aceeași diferență, scrierile unuia, spre exemplu, vor respira energie, sănătate, ale altuia moliciune, tînjire etc... Dar poetul nu începe să scrie chiar în momentul nașterii. Organismul lui trebuie să crească, să se dezvolte într-un anumit mediu, tendințele psihice și intelectuale moștenite iarăși să se dezvolte într-un anumit mediu social. Acest mediu va fasona organizația fiziologică și psihologică a viitorului poet, distrugînd unele tendințe moștenite, dînd o dezvoltare prea mare altora, dezvoltînd ori deprimînd memoria, impresionabilitatea, puterea reprezentațiunii ș.a.m.d., deci și cantitatea și calitatea, înțelesul operelor va depinde și de mediul înconjurător. Această influență a mediului poate să meargă pînă la distrugere completă, pînă la ucidere. În mediul social al Spartei, un copil născut slăbănog era omorît, și e posibil ca unul din cei omoriți să fi avut o fire genială pentru a deveni un Sofocle ori un Eschil. Ori poate să înțelegem altceva sub *firea artistului,* să înțelegem organizația psihologică a artistului nu la naștere, ci la deplina lui dezvoltare, cînd a ajuns deja artist. Poate așa a vrut

să înțeleagă Eminescu cînd a zis : În mine însumi e izvorul firii mele. În acest caz, firea artistului va fi rezultatul de o parte al eredității — organizație fizică și psihică — și de altă parte al influenței mediului, care a fasonat această organizație fizică și psihică. [...] Toate aceste condițiuni și fapte, împreună cu condițiunile și faptele altor simțăminte estetice, trebuie a le împărți în clase, a găsi legile ce le guvernează și apoi legile și noțiunile dobîndite a le împărți iarăși în clase, a se ridica la noțiuni și legi mai generale și a forma astfel filosofia esteticii.

Acolo vom ajunge într un viitor mai mult sau mai puțin depărtat, pînă atuncea sîntem încă la început. Dar chiar așa, la început cum sîntem, totuși putem deja să ne folosim în cîtva de cunoștințele dobîndite pentru analiza operelor de artă. Cînd un pictor va dori să zugrăvească un om pătruns de simțămîntul sublimului, va face ca acest simțămînt să se arate în expresiunea feței omului zugrăvit. [...] Dacă artistul are estetică, dacă simțămîntul estetic „a priori", fără experiență și independent de simțuri, îl are ca produs pur al spiritului, atunci Rafael, imediat după naștere, transportat în pădurile întunecoase ale Africii, pe unde a umblat acuma Stanley, crescut între sălbatici, tot ar fi creat madonele lui. Mai departe. Dacă noi, simpli muritori, căpătăm simțămîntul estetic numai „a posteriori", *numai* din experiență, atunci acest simțămînt nu ne e înnăscut deloc, pe cînd în adevăr chiar și un cîine are înnăscut un simțămînt estetic rudimentar. Mai departe. Artistul știe estetică, are simțămînt estetic „a priori", ca produs pur al spiritului. Simțămîntul însă estetic e indisolubil legat de toate celelalte simțăminte omenești. Deci dacă simțămîntul estetic e „a priori" la artist, tot așa „a priori" la el sînt și toate celelalte simțăminte. În acest caz, iubirea, libertinagiu, beție, voluptate la artist vor fi asemenea „a priori", produsuri pure ale spiritului, fără amestecul simțurilor și

experienței, cu atît mai mult că în parte aceste simțăminte sînt estetice. În acest caz însă, poeții se deosebesc de noi, simpli muritori, care avem toate simțămintele „a priori", nu numai atîta cît ne deosebim la rîndul nostru de dobitoace, ci infinit mai mult, cît spre pildă se deosebește omul de domnul Dumnezeu el însuși. N-aș termina pînă mîine dacă aș dori să trag toate concluziunile infinit de absurde ce pot să fie trase într-un mod logic [din tezele esteticii metafizice *(n. ed.)*] [Constantin Dobrogeanu-Gherea, *op. cit.*, vol. 6, pp. 254, 256, 258—259, 267—268, 271.]

Acea critică modernă studiază o operă de artă în legătură cu artistul care a produs-o, o studiază ca un product al unei anumite organizații psihologice ; și întru atîta e un studiu de psihologie literară. Pe de altă parte, critica studiază o operă literară sau un curent literar în legătură cu epoca, cu mediul social în care a apărut această operă, în legătură cu o anumită treaptă de dezvoltare istorică care explică și caracterizează o operă literară, după cum aceasta din urmă explică și caracterizează pe cea dintîi ; în acest sens e un studiu de filosofia istoriei și a artei în același timp.

Și astfel critica intră în domeniul științei.

De acuma, natural, nu mai poate fi vorba de *judecări, hotărîri valabile* etc. Aici e nevoie de cunoașterea psihologiei generale, de cunoașterea *relațiunilor economico-sociale ale epocii în care a apărut opera de artă,* de cunoașterea fizionomiei morale și intelectuale a feluritelor clase din această epocă. Am vorbit adesea despre această parte științifică a criticii, și ce ar fi încă de zis nu e locul aici. Aici mă interesează mai mult partea estetică a operei critice.

Întrucît privește aceasta din urmă, critica redă, reînviază o anumită operă de artă prin altă operă de artă.

[...] Cu toții putem admira o creațiune poetică ; dar numai criticul o simte așa de puternic și așa de clar și o pricepe așa de profund în însăși izvoarele ei, încît pe de o parte, ne explică aceste izvoare (poetul, societatea), iar pe de altă parte, prin vorbe inspirate, prin talentul său special, ne sugerează în minte opera artistică, ne face să simțim clar, puternic ceea ce am simțit confuz și slab, ne face să pricepem propria noastră plăcere. În acest sens, *estetic* deci, critica e tot o operă de artă — altfel decît cea artistică propriu-zisă, dar totuși, o operă de artă. Critica e un gen literar deosebit, cum sînt atîtea genuri literare deosebite în poetică : genul liric, dramatic, epic. Ceea ce deosebește opera de artă critică de opera de artă artistică propriu-zisă e obiectul lor : obiectul artistului, poetului (poet în sensul larg al cuvîntului) e natura largă înconjurătoare, obiectul criticului e opera artistică. Această deosebire de obiectiv hotărăște deosebirea acestor două genuri literare și, prin urmare, și deosebirea în organizația sufletească a criticului și a poetului, deosebitele calități sufletești ce se cer unuia și altuia. Poetul trebuie să aibă mai ales calități sintetice, trebuie să vadă mai ales ansamblul total ; criticul trebuie să aibă și calități sintetice și analitice dezvoltate ; lui îi trebuie vederea analitică precisă a detaliilor pentru analiza științifică și vederea sintetică a totalului pentru redarea, reînvierea operei artistice. Aceste două calități se întîlnesc însă rar în același om, iată de ce au fost pe lumea asta așa de mulți poeți mari și așa de puțini critici mari.

Am spus că pentru partea științifică a criticii îi trebuie criticului cunoștințe exacte, între care, spre pildă, psihologia, istoria, economia socială (și asta mai presus de toate) și altele. Natural că pentru partea estetică a lucrării critice, criticul trebuie să cunoască și *legile artei,* așa

puține și nesigure cum sînt ; dar toate aceste cunoștințe luate împreună nu pot încă forma un critic, după cum cea mai profundă cunoaștere a versificării și poeticii nu poate face pe un poet. În acest sens, criticul ca și poetul se naște, nu se face. [Constantin Dobrogeanu-Gherea *op. cit.*, vol. 7 pp. 96-97.]

[...] Artistul lucrează asupra sentimentelor noastre. Materialul cu care lucrează el e însuși omul, sînt pasiunile, simpatiile, idealurile omenești, năzuințele omului spre bine, frumos, drept, adevăr. Acesta doar e materialul cu care lucrează artistul, scriitorul, poetul ; cu acest material, și, prin el, dînsul lucrează asupra oamenilor. Cum se poate dar ca materialul cu care și prin care lucrează el să fie indiferent pentru opera lui, să nu depindă de el însemnătatea operei artistului, trăinicia ei ? Cum se poate ca ideile și idealurile sociale să fie indiferente pentru opera artistului ? Pentru că, ce sînt aceste idealuri sociale decît năzuințe ideale de mai bine în sensul social, năzuințe de iubire omenească, de simpatie, de domnia simțămintelor și instituțiilor frățești între oameni, de dreptate socială ? Și toate acestea sînt însuși materialul poeziei. [...] Nepricepînd unii, adică mulți, că forma și fondul în artă pot să fie despărțite numai în abstracție, că, în realitate, e imposibilă forma fără fond și fondul fără formă, le separă și caută în formă însemnătatea și înțelesul artei, iar fondul pentru ei e secundar, e accidental, esența e forma. Acestei concepții greșite se datorește formula artă pentru artă.

Alții, revoltați contra acestei concepții false și a formulei înguste, cad într-o exagerare contrarie și comit o greșeală identică. Despărțind forma de fond, ei, ca protest contra formulei artă pentru artă, care vede esența artei în formă, văd esența în fond. Fondul e esențial, forma accidentală : oricum ar fi forma, fondul să fie însem-

nat. Şi, ca rezultat, s-au apucat să dea reţete şi teze cu care ar trebui să umple artistul producţiunile lui artistice. Şi cîtă gîndire, cîtă luptă a trebuit pentru ca să ajungem la acest mare dar simplu şi clar adevăr, cum sînt de altmintrelea toate adevărurile mari, că forma şi fondul nu pot să fie despărţite unul de altul decît în abstracţie, că frumosul unei opere de artă consistă tocmai în armonia formei şi fondului, că forma şi fondul deopotrivă ajută şi constituie chiar însemnătatea şi frumosul unei opere.

Deci, cea mai mare, mai adevărată, mai însemnată operă artistică ce s-ar putea măcar imagina într-o anumită epocă e aceea care va avea cea mai perfectă formă artistică posibilă în acea epocă şi cel mai însemnat fond, adică cele mai înalte sentimente, idei, gînduri, idealuri, la care s-ar fi putut ajunge în acea epocă. [Constantin Dobrogeanu-Gherea, *op. cit.*, vol. 7, pp. 332, 335.]

## TENDENŢIONISMUL ŞI TEZISMUL ÎN ARTA

Omul în general, deci şi artistul, e un product al împrejurărilor cosmice (mijlocul natural) pe de o parte, iar pe de alta, al împrejurărilor sociale (mijlocul social). Toate manifestările spiritului omenesc în general, deci şi cele artistice, sînt condiţionate prin organizaţia fizică, nervoasă, sufletească a artistului. Însuşi artistul e format de către mijlocul natural şi social ce-l înconjoară. Toate producţiunile artistice (vorbim de artă, nu de mîzgăliturі ori de falsificarea artei), se reduc, la urma urmei, la înrîurirea mijlocului natural şi a celui social. O impresie făcută de mijlocul natural, de pildă, un răsărit de soare ori o idee socială, cum este iubirea de oameni sau iubirea către femeie, nu va ieşi de la poet întocmai cum a intrat. Impresia va găsi o sumă de impresii adunate, o

sumă de idei, va găsi un sistem nervos deosebit, care la naşterea artistului cuprindea posibilitatea dezvoltării şi creării artistice. Creaţia artistului va fi un product al combinaţiei acestor factori feluriţi, dar toţi aceşti factori — cum e grămădirea de impresii în sistemul nervos, adunarea de idei etc. — vin ori de la mijlocul natural, ori de la cel social. Deci, cum am zis, creaţiunea artistică, la urma urmei, este princinuită de înrîurirea mijlocului natural şi social, şi mai ales acesta din urmă are înrîurire hotărîtoare, el e cel de căpetenie. [...] Dacă uneori nu putem găsi, în unele privinţe, o legătură de cauză între mijlocul social şi cel natural şi între creaţiunea artistului, pricina poate fi că ştiinţa nu-i îndestul de dezvoltată în această privinţă ; pricina poate fi a instrumentelor de cercetare care în materie de artă şi de psihologie sînt încă puţin perfecte, şi, în sfîrşit, vina poate fi a criticului, care nu ştie a se folosi îndeajuns de ştiinţă şi de mijloacele de cercetare ce le are azi la îndemînă. Dar că asemenea legături există e mai presus de îndoială. Artistul ne dă numai ceea ce primeşte şi nu poate să ne dea decît din ceea ce primeşte. În lanţul nesfîrşit al cauzelor şi efectelor din universul nostru, cauza se schimbă cu efectul şi ceea ce a fost azi cauză mîine e efect. Aşa şi cu arta. Efect al mijlocului social, ea, la rîndul ei, lucrează asupra acestui mijloc. [...] Societatea sugerînd anumite idei şi sentimente artistului, creaţiunea artistului, caracterizată prin idei şi sentimente sugerate de societate, va sugera societăţii, la rîndul ei, idei şi sentimente în armonie cu cele primite. Arta e un *product,* e o manifestare ca oricare alta a spiritului omenesc şi, ca atare, poate să fie ori folositoare, ori vătămătoare. Odată ce este exprimătoarea ideilor şi sentimentelor omeneşti, însuşirea ei atîrnă de ideile şi sentimentele ce va exprima. Ea poate să exprime idei şi sentimente sănătoase, şi, în acest caz, e folositoare ; poate să

fie exprimătoare de idei și sentimente rele, și, în acest caz, e vătămătoare. [...] În adevăr, dacă o creație artistică e rezultanta înrîuririi mijlocului natural și social, dacă artistul ne dă ceea ce au pus în el mijlocul natural și cel social, creația lui va exprima tendințele mijlocului ce-l înconjoară ; creația artistului va exprima, într-un fel ori în altul, tendințele epocii în care trăiește, ale societății în care trăiește. Deci artă fără tendință nici nu poate să fie. Artă fără tendințe n-a existat, nu există și nu va exista. Căci, dacă arta va atinge viața socială, va exprima tendințe sociale. Bineînțeles, o poezie ce descrie un asfințit de soare nu exprimă tendințele sociale ale unei epoci, dar noi nu prea cunoaștem poeți mari care să se fi îndeletnicit numai cu descrieri de răsărituri și de apusuri de soare. Poeții mari, în toate timpurile și la toate popoarele, au exprimat idei mari sociale, și cu cît au fost mai mari, cu atîta mai deplin au exprimat ei tendințele epocii și ale poporului. Eschil, Homer, Sophocle, Dante, Leopardi, Byron, Shelley, Musset, Victor Hugo, Goethe etc. n-au fost oare geniali exprimători ai tendințelor sociale ale poporului lor, ale epocii lor ?

E peste putință a face între idei și tendințe și între artă o deosebire atît de mare încît să zicem că ideile sociale cu cîmpul lor bine mărginit, iar arta, de asemenea, are pe al ei [...] Ideile și tendințele sociale sînt chiar sîngele cald și hrănitor care nutrește și face viețuitor organismul numit *artă*. A spune că ideile și tendințele sociale sînt ceva cu totul deosebit de artă este tot așa cum ai zice că sîngele e ceva cu totul străin de organismul omenesc.

Dar dacă arta în general și poezia în special [...] exprimă ideile și tendințele sociale, atunci se naște întrebarea : care sînt anume tendințele ce pot și chiar trebuie să fie exprimate în artă și de nu cumva sînt unele idei și tendințe sociale care nu merită deloc, care chiar din

firea lor nu pot să fie exprimate în poezie ? Aici e miezul chestiunii. Cu ideile mari sociale introduse în poezie se repetă același lucru ca și cu toate ideile mari. Cine nu știe ce s-a întîmplat pînă acuma cu toate ideile mari religioase, filosofice, economico-sociale ? La ivirea lor, ele sînt huiduite, luate în rîs, clevetite din felurite pricini. Unii oameni, chiar inteligenți, fac aceasta din interes, alții o fac din nepricepere, alții de frică. [...] Cam același lucru se întîmplă și cu ideile noi estetice, se întîmplă și cu tendințele sociale introduse în artă. Pe un poet mare, novator, îndrăzneț, care arată admirabil o idee mare socială, pe un așa poet îl întîmpină huiduielile și strigările că el pîngărește arta, că arta e ceva prea sus pentru ca să fie amestecată cu de ale vieții, că pentru aceasta există jurisprudență, economie etc. După o vreme însă, oricare idee ajunge foarte poetică, își capătă dreptul de cetățenie în poezie, se preface într-o armă împotriva tendințelor și ideilor noi. Cînd vitejii artei pentru artă, ai artei pure, ai artei care e mai presus de toate, și mai înainte de toate artă, cînd acești viteji încep să strige în contra ideilor și tendințelor sociale introduse în artă, pretinzînd că ea trebuie să rămînă cu totul în afară de lupta ideilor și a tendințelor sociale, ei nu știu ce vorbesc.

Adevărul este că ei nu-s, în general, împotriva ideilor și tendințelor sociale în poezie — aceste idei și tendințe fiind sîngele cald al poeziei — ci sînt împotriva unor anumite idei și tendințe. Dacă ei strigă împotriva tendințelor sociale în general în poezie, apoi strigă fie din nepricepere, fie din interes. [...] Trebuie să spunem însă un adevăr, că în cuvintele antitendenționiștilor în privința poeziei se cuprinde și o parte de adevăr cîtă vreme ei luptă în contra tezismului (pe dată vom vedea cum pricepem acest cuvînt) confundîndu-l cu tendința socială a artei.

De altă parte, și apărătorii tendințelor sociale în artă nu lămuresc destul deosebirea cea mare ce există între tendenționism și tezism. Voi stărui să explic aici pe scurt această deosebire. De la început însă trebuie să mărturisesc că vorbele tezism și tendenționism le întrebuințez arbitrar. În limba obișnuită aceste vorbe sînt întrebuințate chiar în același înțeles. Și, drept vorbind, n-aș dori de loc să introduc nici cuvinte noi, nici să iau un cuvînt într-un înțeles neobișnuit. Dar ce vreți să fac ? Am în capul meu două șiruri de idei bine deosebite, dar pe care publicul le amestecă, nu le distinge, încît pentru oricare din amîndouă întrebuințează, la întîmplare, ori vorba tendenționism ori tezism. Cum am spus, pentru mine aceste două seri sînt foarte deosebite, sînt deci nevoit să dau fiecăruia din ele o numire, fie chiar cu primejdia de a aduce oarecare încurcătură în mintea cititorilor. De altmintrelea, eu nu țin la cuvinte, țin numai să se facă bine deosebirea între aceste două serii de idei, și, dacă mi se vor da nume mai potrivite, le voi primi cu plăcere. Cu alt prilej voi lămuri în toată întinderea ei, pe larg, deosebirea adîncă între tezism și tendenționism ; aici voi spune numai cîteva cuvinte, dar care, cred, vor fi destul de lămurite.

Una din trăsăturile caracteristice ale teziștilor este că ei cred că însușirea artistică (așa iese din vorbele lor) nu se deosebește de însușirile intelectuale în general. În polemica lor împotriva metafizicilor care socot arta ca ceva dumnezeiesc, supranatural, pentru a arăta că arta este o însușire ca oricare alta, un rezultat al dezvoltării nervoase, teziștii au căzut în greșeala contrară (cum se întîmplă așa de des în polemică), ajungînd pînă la a spune — lucru absurd — că însușirea artistică nu se deosebește prin nimic de însușirea de a învăța aritmetica. Astfel ar urma că, după cum toți oamenii (nu ținem seama de idioți) pot să învețe cele patru reguli, tot astfel

toți ar putea fi poeți. Ei nu spun aceasta lămurit, dar așa reiese negreșit dacă scoatem încheieri logice din cuvintele și premisele lor. După noi însă e cu totul altceva. Deși noi considerăm însușirea artistică nu drept ceva supranatural, ci ca un lucru foarte firesc, rezultat necesar al dezvoltării nervoase, totuși, această însușire nervoasă, specială, o credem de un tip mai înalt. După cum toate rasele omenești sînt rase omenești, iar rasa albă e de un tip mai înalt, tot așa un artist mare e om ca toți oamenii, dar de un tip mai superior. Nu fiecare om poate să se facă poet, și vorba că poeții se nasc este un adevăr ce nu trebuie tăgăduit. Un poet mare, la nașterea lui, are un sistem nervos fin, de un tip mai înalt. Un cățel și un copil la naștere sînt deopotrivă de proști, însă copilul prinde putința de a ajunge om ; iar cățelul, fie pus în orice împrejurări, tot cîine se face. Așa este cu Stan și Bran față de Goethe. Goethe la nașterea sa cuprindea putința de a fi poet mare. Împrejurările vieții, creșterea au hotărît direcția poeziei lui, precum și cuprinsul etc. ; însă, repetăm Goethe la nașterea sa era un geniu, pe cînd Stan și Bran, oricare ar fi împrejurările în care vor trăi, vor rămîne tot oameni de rînd.

Dacă însușirea artistică am voi să o comparăm cu însușirea matematică, ar trebui să comparăm pe Goethe cu Leibnitz, Newton ori Euler. Goethe și Newton au fost tipuri mai înalte ale dezvoltării omenești, dar unul într-o ramură și altul în alta.

Această deosebire între noi și teziști va fi de ajuns pentru a face să fie prinsă deosebirea cea mare ce trebuie să fie între aprecierile noastre și ale teziștilor. Pentru teziști, un artist, poet, de pildă, poate după o teză dată (de aceea îi numim teziști) să scrie orice, azi o odă unui monarh, mîine o odă republicii ; artistul e un meșteșugar, se aseamănă cu tîmplarul, care face azi un tron pentru rege, iar mîine poate face unul pentru președintele re-

publicii. În această privință, teziștii, deși pleacă de la un punct de vedere deosebit decît metafizicii, ajung la aceleași încheieri, fie din pricină că și unii și alții au temelie greșită, fie pentru că extremele se aseamănă. În adevăr, după metafizici, obiectiviști absoluți în artă, după metafizicii care cred arta un dar dumnezeiesc, căzut din cer și neatîrnat de împrejurările materiale ale vieții, artistul-poet, de asemenea, azi să facă o odă minunată regelui, mîine un cîntec revoluționar. Plecînd de la două puncte de vedere deosebite, dar amîndouă greșite, metafizicii și teziștii ajung unii și alții la aceeași încheiere greșită : că artistul poet e neatîrnat de mijlocul ce-l înconjoară și, după voință, poate să creeze în orice fel. Cititorii știu că, după părerea noastră, creația poetului e condiționată negreșit de mijlocul natural și de cel social. [...] Din tot ce am scris, nu din cutare ori cutare loc, urmează că noi nu dăm nici o rețetă ori teză după care cerem să scrie poeții, ci dorim ca poetul să se pătrundă, pînă în cele mai mari adîncuri ale sufletului său, de o idee sau un sentiment mare și numai atunci să scrie. Pe un poet care e pătruns de o idee contrară cu ale noastre negreșit nu l-am sfătui să scrie așa cum ne-ar plăcea nouă. Dacă un poet talentat mi-ar face cinstea să mă întrebe despre ce să scrie, i-aș răspunde următoarele : „Zi, poete, ceea ce îți arde sufletul, ce face inima ta să bată cu durere ori cu bucurie, ce îți arde și-ți istovește creierii, ce te face să visezi cu ochii deschiși, ca astfel versul tău să sugereze în omenire aceleași sentimente și gînduri, care te muncesc și te istovesc ; dar, tocmai fiindcă sentimentele și gîndurile ce te muncesc, urele și simpatiile tale, vor fi atîtate în cititorii tăi, caută de te pătrunde de cele mai înalte, de cele mai sublime idei și sentimente ale veacului, ca astfel să fii nu numai poet mare, dar și un mare cetățean". Cred că e foarte departe de la aceste cuvinte pînă la teze și rețete. [...] În creațiunea poetului se oglin-

deşte poetul cu toate credinţele şi sentimentele sale. Viaţa sufletească a unui om e peste măsură de complexă, iar viaţa psihică (deci şi credinţele şi sentimentele) a unui poet, a unui artist e mai complexă decît a altor oameni. Într-o creaţiune poetică se va oglindi o viaţă psihică complexă, un şir de credinţe şi, mai ales, un şir întreg de sentimente şi de combinaţii de sentimente. Bineînţeles că, omul nefiind o maşină făcută după cutare sau cutare regulă, pentru cutare sau cutare scop, toate sentimentele lui nu pot să corespundă unui ideal anumit. Fiecare om are păcatele lui, zice poporul, şi are dreptate. În creaţiunea poetului, din punctul de vedere al vreunui ideal hotărît, pot să apară sentimente şi credinţe mai mult ori mai puţin străine, ba chiar sentimente şi credinţe potrivnice acestui ideal.

Între alte îndatoriri ale criticii, şi chiar una din cele mai de frunte, este analiza acestui şir de credinţe şi de sentimente şi critica lor din punctul de vedere al unui ideal, al idealului celui ce critică. E lucru de la sine înţeles că prin constatarea unei anumite credinţe ori unui anumit sentiment ce nu corespunde cu idealul criticului nu vrea să zică că desfiinţăm poetul, nici că sîntem împotriva lui, nici că nu poate fi publicată creaţiunea artistică în revista în care scrie criticul, în revista al cărei ideal e exprimat de către critic. Nu poate însemna aşa ceva, pentru că toţi oamenii au negreşit cutare ori cutare neajuns dacă-i privim din punctul de vedere al unui anumit ideal.

Dar o obiecţie poate să ne fie făcută, şi anume una foarte serioasă. Din faptul că toţi oamenii şi deci toţi poeţii, ori cel puţin enorma majoritate a lor, au o parte bună şi o parte rea din punctul de vedere al unui anumit ideal, ar urma că într-o revistă s-ar putea publica creaţiunile tuturor poeţilor, numai să fie talentate ; ar urma un fel de nepăsare morală faţă cu poeţii. Nu, asta nu urmează,

și dacă n-aș dori să fiu înțeles rău, apoi mai ales n-aș dori să fiu înțeles rău în această privință. Desigur, indiferentismul moral nu urmează din cuvintele mele. Dacă o lucrare poetică (în întregul ei, firește, nu fiecare poezie luată în parte) exprimă toate sentimentele bune și rele ale poetului, rămîne de văzut ce sentimente bune și ce sentimente rele exprimă. Pot fi mai multe rele decît bune, poate să fie un singur sentiment rău asupra căruia stăruie poetul mai ales ; în sfîrșit, pot să fie și alte considerații foarte legitime pentru a nu primi, pentru a respinge cutare ori cutare creațiune poetică a cărei tipărire ar compromite credințele și direcțiunea unei reviste. Bineînțeles, că o revistă redactată de un om religios nu va tipări și nu trebuie să tipărească vreo poezie în care se înjură religia, deci îndreptată împotriva ideilor și idealului care sînt scumpe redacției. Toate cazurile nu pot fi prevăzute și înșirate. Astfel, eu n-aș putea publica niciodată partea în care unul din cei mai însemnați fii ce a avut vreodată România e numit broască veninoasă, pocitură, și alte epitete de acest soi. De asemenea, în alt gen, n-aș tipări *Baia* și alte poezii ale lui Rollinat, pentru că sînt, în mare parte, produse de nevroză sexuală și o asemenea nevroză tinde să sugereze în cititori. Din cuvintele mele iese numai atîta : că nu este o măsură cu care s-ar putea să se cîntărească producțiunile pentru a ști care pot fi tipărite și care nu ; din cuvintele mele iese, de asemenea, că în chestiune de artă, și mai ales de artă care se îndeletnicește cu viața omului, hotărîrile simpliste [...] nu pot să aibă loc. [Constantin Dobrogeanu-Gherea, op. cit., vol. 6, pp. 193-195, 197-201, 203, 206-208.]

[...] Este evident că omul, trăind mereu cu sine, va căpăta tot mai mult interes pentru propriile lui sentimente, dureri, bucurii și se va dezinteresa întrucîtva de sentimentele și durerile altora.

Acest prea mare interes pentru propria sa persoană, pentru durerile, bucuriile şi pornirile sale proprii, îl numim *subiectivism*. Subiectivismul exagerat duce drept la *egoism artistic*.

Se înţelege însă că, moralmente vorbind, este mare deosebire între egoismul artistic şi egoismul adesea brutal din viaţa zilnică. Un artist care plînge numai şi numai durerea lui şi nu vede durerile altora e un artist egoist ; iar un om care exploatează, prădă şi despoaie pe semenii săi e asemenea egoist. Deosebirea însă dintre aceste două feluri de egoisme e mare. Un artist care va şti prin zugrăvirea propriei sale dureri să ne stîrnească simţămintele de milă şi îndurare va provoca deci simţăminte altruiste. Astfel că egoismului artistic, în sensul în care îl pricepem, ar fi mai bine să i se dea un alt nume, spre pildă, termenul întrebuinţat în psihologie, *egocentrism*. [...] Toate condiţiunile sociale arătate şi întreaga organizaţie socială modernă vor tinde, cum am zis, să dezvolte sentimentele şi caracterele pomenite nu numai în artiştii proletari intelectuali, ci şi în întreaga clasă a proletarilor intelectuali, şi, într-un chip sau altul, şi în celelalte clase.

Deci literatul proletar, în relaţiile lui cu clasa din care face parte şi cu oamenii din alte clase, va întîlni cam aceleaşi sentimente şi caractere pe care tind să le dezvolte şi în el feluritele condiţiuni sociale de care am vorbit. *Astfel împrejurul literatului proletar se va crea o anumită atmosferă psihică şi morală, care-i va excita şi alimenta aceleaşi sentimente şi caractere pe care, de altmintreleà, le are deja provocate în temperamentul şi psihicul său.*

Această influenţă a mediului psihic e de cea mai mare importanţă. [...] Asemenea e evident că acest mănunchi de sentimente şi caractere nu se va manifesta deopotrivă la toţi artiştii. Cu toate că mediul social influenţează în acelaşi fel o clasă, totuşi, va fi întotdeauna o parte în care aceste influenţe nu sînt asemănătoare. Ceea ce e

important e faptul că aceste sentimente și caractere vor tinde să se dezvolte în oameni deosebiți ca temperament.

Același mănunchi de sentimente și caractere, tinzînd a se dezvolta într-un temperament robust ca al lui Eminescu ori Caragiale și eminamente impulsiv ca al lui Delavrancea, nu vor da aceleași rezultate ca într-un temperament slab și nerezistent cum e Traian Demetrescu. Faptul important e că aceste simțăminte și caractere, într-un fel ori altul, vor tinde să se dezvolte mai în toate producțiile artiștilor proletari. [Constantin Dobrogeanu-Gherea, *op. cit.*, vol. 7, pp. 65-67.]

## [MENIREA ARTEI]

Noi credem că una din însușirile poeziei este că ea ațîță, pune lucrare, dacă putem zice așa, puterile psihice ale omului. [...]

Așadar, economisirea puterilor sufletești și ațîțarea acestor puteri în margini normale, iată una din menirile poeziei și, pe cît ne pare, ale artei în general. Zicem una din menirile, și nu *menirea în general*, pentru că în starea de azi a esteticii științifice sîntem încă departe de a putea răspunde complet la întrebarea : „Ce e arta și care e menirea, esența ei ?"

Dovadă pentru zisele de mai sus pot să ne dea toți poeții mari, care printr-o trăsătură de condei, prin cîteva versuri, zugrăvesc un tablou mare, complex, minunat. Acest dar e, de bună seamă, din cele mai prețioase pentru un poet, și talentatul nostru Eminescu îl are ca nici unul din poeții noștri. [...]

*A întrupa cît mai multă simțire, cît mai însemnată prin putere și prin calitate, într-un volum cît mai mic, este de bună seamă o menire a poeziei, mai ales a celei lirice.*

[...] Aceste cîteva cugetări le punem în paranteze, ne vor fi de trebuință mai pe urmă. Pe poet îl fac mai ales simțirea adîncă și talentul deosebit de a exprima acea simțire, de a o sugera cititorului. Aceste două însușiri le are în mare grad Eminescu.

[...] poezia și arta în general își vor schimba caracterul, dar nu că vor dispărea.

În adevăr, poetul nu ne zugrăvește trandafirul, ci emoția ce i-a produs și ațină în noi aceeași emoțiune. Esențialul caracter al artei e dar emoțiunea, și a spune că în viitor va dispărea arta înseamnă a susține o teză absurdă : că în viitor nu vor mai fi emoții. Absurditatea e vădită. Adevărul e că oamenii, cu cît se vor cultiva, se vor dezvolta, cu atît sistemul nervos chiar va fi mai fin, cu atît și sentimentele se vor rafina, cu atît și emoțiunile vor fi mai intense, mai variate, mai înalte.

Ceea ce trebuie dar să prevedem pentru viitor e o înflorire uriașă, o imensă dezvoltare a artei. Cel mult putem zice că arta își va schimba caracterul ; în loc de a aținea în noi emoțiuni prin forme frumoase, ni le va aținea prin idei ; în loc de a zugrăvi un corp frumos omenesc, ne va zugrăvi stări sufletești. Personal cred că arta viitorului va exprima și cele mai frumoase și cele mai armonice forme, și cele mai înalte idei filosofice, și cele mai adînci și mai variate stări sufletești. Dar, oricum va fi viitorul, în prezent noi, în adevăr, vedem o tendință către schimbarea caracterului artei, înlocuind formele frumoase prin idei și forma corpului omenesc prin stări sufletești. În pictură e o tendință bine pronunțată de a zugrăvi în loc de trupuri goale (de pictură pornografă, care speculează asupra simțămintelor erotice, pentru a face bani, nu vorbesc) — oameni îmbrăcați, și interesul tot se concentrează în expresia sentimentală, morală și intelectuală a feței, în ideea ce exprimă tabloul, în stările sufletești ce arată. [...]

„Arta trebuie oare să fie moralizatoare, este de dorit ca arta să aibă misiune moralizatoare şi educatoare ?“ La această întrebare vom răspunde cu toată tăria : „Arta trebuie să aibă misiune educatoare şi moralizatoare ; da, arta *poate* să aibă misiune educatoare şi moralizatoare“. Nu putem analiza în acest articol în ce anume stă moralitatea artei. Pentru aceasta ar trebui mai întîi să ne înţelegem asupra moralei în general, cum vom şi face altă dată. Dar putem arăta una din condiţiile de căpetenie pentru ca arta să aibă putere mobilizatoare şi educatoare. *Această condiţie este moralitatea artistului însuşi, înălţimea morală, intelectuală, ideală la care a ajuns el.* Pentru dovedirea acestui mare adevăr facem apel la d-l Maiorescu, care în *Poeţi şi critici* a zis că opera artistică reproduce caracterul personal al artistului şi că impresiile artistului nu ies aşa cum i-au intrat în minte, ci cu culoarea lui individuală. Dacă d-l Maiorescu înţelege cele scrise aşa cum le-am înţeles noi, atunci a spus un adevăr foarte adînc. Dar, opera artistică reproduce caracterul personal al artistului, şi sub „caracter“ trebuie să înţelegem temperamentul, inteligenţa, simpatiile şi antipatiile, ura şi iubirea, bucuria şi suferinţa lui — toate înrîuririle mijlocului social în care trăieşte, a primit educaţia etc. Mai mult, o lucrare adevărat artistică nici nu poate să reproducă caracterul personal al artistului, bine-înţeles dacă opera este destul de întinsă pentru a putea reproduce un caracter. Dacă artistul e melancolic, amărît... plină de melancolie şi de durere va fi opera lui ; iar dacă se va încerca a plăsmui o operă hazlie, veselă, gingaşă, fluşturatică, nu va reuşi, lucrarea lui nu va fi o creaţiune, ci o meşteşugire, o operă slabă, dacă nu proastă, pentru că n-ar corespunde caracterului personal al artistului. Scepticul, melancolicul, amărîtul Leopardi n-ar fi putut să scrie ca Heine, şi acesta din urmă, cînd a vrut să scrie o tragedie măreaţă în felul lui Shakespeare, a scris pe *Ratcleaf*, operă despre care am putea zice fran-

ţuzeşte că-i *„ranchement mauvais"*. Dacă toate acestea sînt adevărate, dacă lucrarea artistului reproduce caracterul lui personal, dacă pe de altă parte, înălţimea morală, idealul, credinţele şi simpatiile artistului fac parte din caracter, este vădit că opera va reproduce moralitatea artistului şi va avea cu atîta mai mare înrîurire moralizatoare cu cît artistul însuşi va sta la mai mare înălţime morală ; şi cu cît e mai mare geniul artistului, cu atîta mai cu tărie se va reproduce înalta lui moralitate în opere, şi cu atîta mai puternică, mai întinsă, mai adîncă va fi înrîurirea moralizatoare a operelor lui. Aşadar, opera artistică va fi cu atît mai moralizatoare cu cît va fi mai mare elementul moral întrupat în ea de artist şi cu cît execuţia ei va fi mai genială. Din acest adevăr poate să fie scoasă o încheiere greşită. Dacă puterea moralizatoare a unei opere artistice e cu atît mai mare cu cît opera e mai genială, atunci arta are putere moralizatoare în sine. Şi, în adevăr, mulţi judecă aşa, şi, plecînd de la adevărul că opera artistică e cu atîta mai moralizatoare cu cît e mai mare, scot încheierea că arta are în sine putere moralizatoare, şi apoi, căutînd-o numaidecît, ajung la definiţii metafizice, ca „înălţare impersonală într-o lume impersonală". Toate acestea însă sînt neadevărate, pentru că nu putem zice că puterea moralizatoare a artei este proporţională genialităţii artistului decît numai dacă opera cuprinde în sine elementul moral, şi fără condiţia a doua afirmarea întîia e greşită. *Arta în sine* este tot atît de puţin moralizatoare cît este de folositor cuţitul *în sine*. Cuţitul este foarte folositor numai dacă e întrebuinţat la ceva aducător de folos şi utilitatea lui va fi proporţională muncii folositoare îndeplinită printr-însul ; în mîna unui nebun, sau încă şi mai mult în mîna unui hoţ, cuţitul este peste măsură de vătămător. Am zis că una din condiţiile de căpetenie pentru producerea lucrărilor artistice moralizatoare este înălţarea morală şi ideală a artistului însuşi. Pentru o operă artistică moralizatoare se cer deci

două condiții : înălțarea morală și ideală a artistului și puterea creatoare, geniul. Una singură dintr-însele nu ajunge. Să presupunem un om cu înalte idealuri, cu morală aleasă, dar fără talent de pictură. Să zicem că presupusul pictor ar face un tablou cu subiect și scop foarte mobilizator ; firește că, în ciuda moralității ideale a pseudo-pictorului, tabloul va fi prost, picioarele vor fi unul mai lung și altul mai scurt, între părțile trupului nu va fi nici o proporție, fețele vor fi lipsite de expresie etc..., în sfîrșit, tabloul va fi o caricatură, și numai putere de a moraliza nu va avea. [...] Cît despre înrîurirea idealurilor în general și a celor politico-sociale îndeosebi asupra felului operelor unui artist și asupra puterii lor moralizatoare, mi se pare că nu mai încape îndoială. [...] Cît de mare este rolul idealurilor sociale înalte în literatură ne dă dovadă convingătoare toată activitatea grupului junimist. [Constantin Dobrogeanu-Gherea, *op. cit.*, vol. 6, pp. 94-95, 97, 152, 294-296, 304-305.]

[...] Scopul artistului modern nu e doar să creeze viața, ci să enerveze și să emoționeze, după cum el singur e enervat și emoționat. Neliniștea sufletească, neegalitatea, impacienta, nesiguranța se oglindesc în modul de a zugrăvi al lui Caragiale ca și în stilul și în forma lui. [...] Un artist-poet însă nu trăiește în lumea concepțiunilor abstracte, ci, mai mult decît oricine, în viforul vieții sociale, cu afectele, cu disentimentele, cu ura și iubirea ei, cu lupta de interese deosebite. Tocmai această viață, în care trăiește artistul, el trebuie să o zugrăvească în creațiunile lui artistice. Și dacă un geniu mare e prin felul lui chiar un revoltat, atunci e evident că aici, în viața socială, se va arăta revolta lui. Și, precum un geniu științific va fi un factor transformator, un factor revoluționar, în lumea sa, a concepțiilor și speculațiunilor științifice, tot așa un scriitor genial va fi un factor transformator în domeniul său, care e viața socială cu afectele și interesele ei vitale.

Şi de aceea un artist scriitor genial nu poate să fie mulţumit de starea socială pe atîta vreme pe cît există în ea nedreptăţi, suferinţe sociale, mizerii şi de aceea se va revolta contra lor. Felul revoltei va depinde, se înţelege, de condiţiunile sociale în care trăieşte artistul, de însuşi felul relelor ce vor bîntui societatea. [...] Natura creează cîteodată un exemplar mai perfect pentru a arăta cum va fi odată omul. În acest sens, geniile nu ne aparţin, ele aparţin viitorului, aparţin unei alte ţări ce va exista altă dată.

În acest sens sînt adevărate întrucîtva fanteziile lui Platon, care reprezintă pe un artist ca un înger căzut dintr-o lume perfectă, o lume transcendentală, iar creaţiunile artistice ca reminiscenţe din acea lume ideală. *Diferenţa e numai că lumea despre care vorbeşte Platon nu e îndărătul artistului, în trecut, ci în viitor; şi creaţiunile artistice geniale nu sînt reminiscenţele unei lumi ce a fost, ci presimţirile unei lumi ce va fi.*

Artiştii geniali sînt cetăţenii acestei lumi ce va fi, a acestor ţări depărtate, de aceea ei sînt aşa de străini, aşa de fără parte şi aşa de neînţeleşi între noi.

Cetăţeni ai unei lumi unde domnesc iubirea, pacea, armonia şi dreptatea, pe ei cu atît mai dureros trebuie să-i impresioneze lupta fratricidă, dizarmonia şi nedreptatea lumii în care sînt aruncaţi, ca prevestitori ai unei alte lumi. [...] nu toate aceste genii puternice îşi dau seama, nu toate pricep menirea lor, nu toţi văd clar ţărmurile către care-şi întind mîinile cu durere şi cu speranţa. Şi de aceea unii din ei, în căutarea pasionată a ţărmurilor ce scapă vederii lor, se întorc sau înapoi, căutîndu-le în întunericul trecutului, sau le caută în lumi imaginare — produsul unor închipuiri bolnăvicioase — în lumile mistice sau, desperaţi, de a le mai găsi, de a le mai vedea, se aruncă în cel mai negru pesimism blestemînd existenţa, chemînd — ca scăpare supremă — Nirvana!

Dar chiar cînd rătăcesc pe căi greşite şi atunci încă îşi îndeplinesc chemarea, mai greşit, mai slab, mai confuz, dar totuşi o îndeplinesc. Pentru că sub cîntul trecutului, sub imnul mistic, sub strigătul de desperare şi blestem se aude totuşi acea nostalgie a idealului, acelaşi dor al unei vieţi mai drepte, mai armonice.

Chiar cînd umblă pe căi greşite, îşi îndeplinesc întrucîtva menirea lor. [Constantin Dobrogeanu-Gherea, *op. cit.*, vol. 7, pp. 82, 375-377.]

## [PARTICULARIZĂRI]

Sfărîmarea iluziilor, corupţia socială neauzită, mijlocul social păcătos, iată cauzele pesimismului poetului. Acum vom mai spune cîteva cuvinte în privinţa tendinţei sociale şi etice a pesimismului lui Eminescu. Dacă ni s-ar face întrebarea în privinţa înţelesului social şi etic al pesimismului propriu-zis, ca o concepţie consecventă cu sine însăşi, şi cum şi-a găsit expresia în Schopenhauer şi, mai ales, în Hartmann, atunci răspunsul nu ne-ar fi deloc greu de dat. Arta are ca scop, pe cît poate să fie vorba de scop la artă, de a evoca viaţa, de a lăţi sentimentele de simpatie universală. Pesimismul consecvent e însă negarea vieţii, deci e antisocial, antimoral şi antiartistic în gradul cel mai înalt. Mult mai grea chestiune e însă cînd e vorba de artişti pesimişti. La un poet, în creaţia lui, pesimismul se va manifesta cu armele inimii şi sufletul poetului însuşi, amestecat cu sentimente omeneşti şi de multe ori cu sentimente foarte înalte ale artistului însuşi. În cazul acesta e mult mai greu a le rosti. Cu toate acestea sînt cazuri vădite în care partea negativă, la un poet, întrece pe cea pozitivă oricînd, dimpotrivă, partea pozitivă (din punctul de vedere social şi etic)

întrece pe cea negativă. Baudelaire și, mai ales, cei din școala lui pot să fie puși în categoria întîia ; Eminescu, negreșit, în categoria a doua. Geniul cel bun al lui Eminescu, primul fond al talentului lui, l-a condus de multe ori foarte bine între stîncile pesimismului, făcîndu-l să primească partea bună a lui, bună, bineînțeles, pentru creația poetică, și să se ferească de cea nesănătoasă.

Durerea se simte, mai ales cînd acea durere e pentru soarta omenirii nefericite, Eminescu ne-o sugerează. El ne interesează, ne pasionează de cele mai înalte probleme ce ating nu numai soarta omenirii, ci și pe a universului întreg. Chiar acolo unde e mai consecvent ca pesimist, o parte a pesimismului său urmărește să ne dea un cadru cît se poate de întunecos, la o nedreptate, la o mizerie omenească, pentru a o face mai respingătoare și în contra căreia el se ridică din toate puterile. [...] Mai întîi, o creațiune adevărat artistică oglindește clar și precis viața reală. Pe de altă parte, într-o producțiune artistică se oglindește și persoana artistului — creatorul. Studiind dar pricinile pesimismului după producțiunile artistice, putem afla, totodată, și pricinile pesimismului în viață și în artă, care, de altmintrelea și ea, nu e decît o parte a vieții. [...] Cele patru comedii ale lui Caragiale [...] au toate aceeași *notă generală :* bătaia de joc, ridiculizarea, biciuirea anomaliilor, neajunsurile izvorîte din introducerea instituțiilor europene, satirizarea mai ales a acelor neajunsuri și anomalii pe care nu le împărtășim cu Europa occidentală, ci sînt speciale țării noastre.

*

Caragiale e de netăgăduit un mare talent și un *talent satiric.* Am subliniat cuvintele din urmă pentru că am dori să atragem asupra lor atenția cititorilor noștri. Un talent trebuie prețuit, dar mai ales trebuie prețuit un talent satiric ; aici, cum am zis cu altă ocazie, poate să fie vorba de prețul rarității. Natura e peste măsură de zgîr-

cită în producerea geniilor satirice. Geniile care prin rîsul lor au biciuit viţiile societăţii au fost şi sînt foarte puţine : Aristofan, Juvenal, Erasm de Rotterdam, Rabelais, Molière, Swift, Voltaire, Gogol, Şcedrin, iată-i mai pe toţi. Caragiale nu e geniu, dar e un mare talent satiric şi ca atare trebuie să ne intereseze în gradul cel mai înalt. [Constantin Dobrogeanu-Gherea, *op. cit.*, vol. 6, pp. 91-92, 451, 217-218.]

Idealul artistului ar fi ca din doi termeni ai personificării să creeze prin sinteză artistică un al treilea, în care s-ar topi caracterele comune lor, care n-ar fi deci nici unul din cei doi termeni, fiind, totodată, şi unul şi altul. Şi în de-a lungul întregii creaţiuni artistice nu trebuie să fie o notă falsă, vreo comparaţie neabilă, care ne-ar duce în conştiinţă deosebirea mare între termeni, pentru că atunci vraja e pierdută, iluzia necesară dispare şi întreaga creaţie e compromisă. În schimb, dacă artistul reuşeşte să învingă toate aceste dificultăţi, atunci plăcerea noastră estetică e cu atît mai mare. Pentru că învingerea dificultăţilor e unul din principiile plăcerii estetice în general, iar în personificările artistice în special, de aceea tocmai trebuie ca termenii personificării să fie cît se poate de deosebiţi ; nu se personifică un codru printr-un crîng, nici invers.

Am crezut potrivită amintirea acestor cîteva principii estetice, necesare pentru priceperea lui Coşbuc ; el întrebuinţează foarte des acest procedeu poetic şi de multe ori ajunge la o rară perfecţie artistică în întrebuinţarea lui. [...]

Coşbuc nu va ajunge pe Eminescu în exprimarea ideilor înalte şi abstracte, dar în exprimarea lor poate să introducă mai multă viaţă concretă şi reală. Într-un cuvînt, Coşbuc nu va ajunge pe Eminescu acolo unde e propriul teren al liricii moderne şi al lui Eminescu — în crearea *romantică* — dar în această creaţiune el poa-

te să introducă elemente clasice pentru că una și alta nu se exclud în mod absolut.

Dar chiar dacă ar fi așa, chiar dacă crearea romantică și clasică s-ar exclude una pe alta ca două antiteze, e posibilă o sinteză superioară, o creațiune artistică care să nu fie nici una, nici alta, dar să conțină totuși într-o armonie superioară calitățile și ale unuia și ale altuia.

Acesta e idealul spre care trebuie să meargă Coșbuc. Cu ce folos ar merge pe acest drum și la ce anume înălțimi poetice ar putea să se ridice — aceasta, bineînțeles, scapă prevederilor criticii. [...]

Poporul român are și el o concepție a lui asupra vieții. Această concepție, natural, e simplă și mărginită, în conformitate cu cultura lui, dar ea ajunge poporului nostru pentru explicarea tuturor fenomenelor care i se prezintă minții. Această concepțiune este optimistă, sau în orice caz mai mult optimistă decît pesimistă, dar e produsă de viața normală și numai pe aceasta o explică. [Constantin Dobrogeanu-Gherea, *op. cit.*, vol. 7, pp. 199, 264, 215.]

## I. L. CARAGIALE

### (1852—1912)

Marele nostru dramaturg I. L. Caragiale s-a pronunțat în jurul anilor '90 îndeosebi, într-un număr nu mare de articole asupra unor chestiuni de competența criticii și esteticii. El consideră că cea dintîi condiție pentru existența operei de artă o dă talentul și în acest sens el justifică și valoarea ei estetică. În ceea ce privește specificitatea cunoașterii prin artă se arată că ea se realizează printr-o dublă oglindire („ a doua adîncire, o altă lume ...mai impalpabilă, dar cu atît mai reală") astfel încît finalmente pentru om „realitatea se potențează". Caragiale legitimează în

acest context și critica (după el sînt trei feluri de producții intelectuale: „unele mai presus, altele mai prejos de orice critică, iar altele la nivelul criticei") Întreprinde, de asemenea, o analiză centrală asupra situației literaturii și artelor din România sfîrșitului secolului al XIX-lea.

Utilizînd ediția de *Opere* îngrijită de Paul Zarifopol, am extras din vol. III. *Reminescențe și notițe critice*, 1932, următoarele fragmente: *Două note, Cîteva păreri, Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului XIX, Notițe risipite.*

## [TALENTUL — CONDIȚIE ESENȚIALĂ A OPEREI DE ARTĂ]

Pentru a face o operă de artă, o operă viabilă, trebuie talent, talent și iar talent. Am zis într-adins viabilă, pentru că dintru început să eliminăm din discuție ideea de durabilitate, atît de străină în discuție. Adesea literații fac greșeala (după părerea noastră, mare) de amestecă, în cercetările lor despre creațiuni intelectuale, întrebarea: opera aceasta rămîne? Cît timp va rămînea? Așa întrebări sînt absolut afară din chestie. Întrebarea noastră, față cu o lucrare de artă, nu poate fi decît aceasta: opera aceasta *viează*? Căci încă o dată, dacă are viață, aibă-o pentru azi, mîine sau pentru veacuri — ea va fi trăit, asta e condiția ființei: viața, nu durata vieței. [I. L. Caragiale, *Opere* III, București, Editura „Cultura Națională", 1932, p. 51.]

Lipsa de talent este incapacitatea de a găsi formula de comunicare intelectuală exactă a simțirii ce ne-au produs-o împrejurările materiale. [I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 53.]

Ni se întîmplă adesea să citim o carte, să ascultăm o dramă sau să privim o pictură, și, cu toată bunăvoința

cu care căutăm emoțiunea binefăcătoare ce o așteptăm de la opera de artă, emoțiunea nu ne poate prinde. Este o lungă epopee sau o povestire extraordinar de îngrijită; este o dramă de un scenariu strict și de un lux de debitare superior; este un tablou colosal de o corectitudine de desen și de un colorit bogat și exact. Totuși, impresia ce ne-o fac este cu totul lipsită de puterea zguduitoare, de virtutea emoțională.

Din contra, auzim patru versuri populare, în cari prosodia este cu desăvîrșire nesocotită, rima imposibilă; vedem o scenă de clowni de o simplicitate cît s-ar putea mai primitivă, ori un cap afumat de sfînt bizantin, care șade bățos între două coloane, — și găsim la ele, fără multă osteneală, aceea ce nici epopeea sau povestirea, nici drama, nici tabloul, de cari am vorbit mai sus, nu ne-au putut da.

Oare de ce? Fiindcă, la aceste trei modeste produceri din urmă, expresia materială a îmbrăcat exact o intențiune, și astfel operele acestea sînt viabile; pe cîtă vreme la cele trei de mai sus, expresia bogată, aparatul material exterior, a fost goală de intenție; în cazul cel mai bun, intenția a fost prea puțin puternică în raport cu covîrșitorul aparat exterior; sufletul, dacă nu de tot nul, a fost prea mic și organismul prea mare, ci între organism și viață trebuie să fie absolută potriveală.

Într-o scenă de clowni, a cărei intenție ar fi, de exemplu, o păcăleală puerilă, cei doi artiști întrebuințează salturile lor, vorbele lor, toate mișcările lor, numai și numai întrucît ele stau în legătură necesară cu intenția, cu păcăleala. Orice suprimare a vreuneia din părțile aparatului acestuia exterior ar fi păgubitoare, fiindcă fiecare parte e un organ necesar pentru comunicarea intențiunii, și prin suprimarea aceea s-ar trunchia înțelesul.

Pe cîtă vreme dintr-o dramă a unui mare poet liric se pot șterge multe șiruri, nu numai fără pagubă, ci chiar poate cu folos. Din scena clownilor nu poți suprima vreo

parte, precum nu poți cionti dintr-o ființă vie organele absolut necesare vieții ; din drama marelui poet poți da afară foi întregi, precum dintr-o grămadă de obiecte neînsuflețite poți separa o parte fără a le strica esența. [I. L. Caragiale, *op. cit.*, pp. 58-59].

Așa e și-n arhitectură, așa și în muzică. Înșiră cît poftești colonade după colonade ; așază-le d-asupra domuri și domulețe ; îngrămădește pretutindeni decorații ; întrebuințează zece contrabase, opt tromboane, patru tobe mari și patru sute de voci — degeaba, dacă nu te prinde.

Așa e și-n literatură. Toarnă sute și mii de versuri ori de rînduri de proză ; cîntă toate stelele, luna, soarele, patimile, nimicnicia, eternitatea — degeaba, dacă nu te prinde.

Așa e și-n filosofie și-n critică. Clădește cele mai transcendentale, cele mai profunde sau mai înalte tractate, cu tot aparatul posibil de erudițiune ; combină cele mai ingenioase teorii despre artă, artă pentru artă, cu tendență, cu teză, cu sau fără mai știu eu ce — degeaba, dacă nu te prinde.

Tot așa și în teatru. Poți pune să declame pe toți eroii generoși, toți martirii extatici, toți intriganții mizerabili, toate femeile sublime ori infame, toate închipuitele împrejurări ce pot rezulta din ciocnirea patimilor și caracterelor omenești, — degeaba : dacă nu te prinde, *nu te prinde*. [I. L. Caragiale, *op. cit.*, pp. 82-83.]

## [DESPRE CREAȚIA ARTISTICĂ]

Care artist, care amator, care om de bun simț și de treabă ar îndrăzni să ia un penel și să îndrepteze o trăsătură măcar a unui Rafael, să prefacă numai o măsură a lui Beethoven, ori să potrivească coapsa lui Apolon

sau șoldul unei Venere, după personala lui judecată și după pornirea gustului său actual ? Lucrarea ce un mare artist ca Eminescu o lasă este, cu toate calitățile și defectele ei, ceva sfînt, fiindcă-n ea se întrupează pipăit, și pentru o viață mai durabilă decît a neamului său întreg, gînduri și simțiri de veacuri ale acestuia, și de aceea, fără teamă de exagerare, s-a putut zice că o așa lucrare este patrimoniul omenirii întregi, nu numai a unui neam. [I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 14.]

O operă de artă este o ființă, căreia însuflătorul de viață nu este, nu poate fi decît talentul. Fără această flacără de viață, flacără mai misterioasă și mai nedefinită decît chiar razele lui Roentgen, poți căpăta lucruri artificale, nu opere artistice, și nimic nu e mai altceva, față cu artisticul, decît artificialul. [I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 50.]

Așa e și cu opera de artă. Ea trebuie să trăiască, să viseze, și ca toate ființele va avea și ea o durată în timp. Nu am putea cu toate astea să ducem prea departe comparația aceasta, fiindcă ne-am lovi de o deosebire mare care există între ființa propriu-zisă și ființa operă de artă.

E o ciudată deosebire !

Opera de artă are căpătată însuflarea de viață de la talent. Viața aceasta însă este numai latentă : pentru ca să devie latentă, trebuie concursul unei inteligențe, unei priceperi și judecăți ale altuia. [I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 51.]

Toți sîntem iritabili ; expresivi sînt numai unii.

Oricare ar fi materialitatea acestui deosebit fenomen, adică felul material al expresiunii, o condiție neapărată pentru ajungerea scopului ei este înțelesul uman.

Sunete, cuvinte, linii și colori, forme — viața nu consistă în ele chiar, în materialitatea lor, ci în intențiu-

nea de a deștepta, prin înfățișarea lor, un înțeles. Intențiunea — aceasta este esența vieții ; expresia este numai organismul ei material.

Precum vedem, trebuie iarăși să ne întoarcem la vechea noastră comparație între opera de artă și ființa vie.

La ființa vie, organismul material este așa întocmit, încît nici un organ îndeosebi nu e independent, și n-are niciodată o funcțiune de sine stătătoare ; organele au importanță prin anumitul concurs ce-l dau pentru menținerea întregului complex ; oricît ar fi, unul chiar absolut indispensabil, și altul nu tocmai, menținerea întregului complex este mijlocul, scopul este viața ; fără de dînsa, organele nu mai au rațiune de a fi ; ele se desfac, se risipesc și se topesc în largul naturii, dacă nu mai pot susține o viață deosebită.

Tot așa și cu opera de artă.

Expresia — adică forma exterioară, organele materiale — nu are rațiune de a fi dacă nu face să trăiască o intențiune.

Natura are o lege care o obligă să alcătuiască elementele așa potrivit încît, din echilibrul și concursul organelor materiale, să se poată menține flacăra vieții. Atunci cînd natura, în zborul nepătruns al vastei sale fabricațiuni, scoate, din distracție ori din pripă, o rea întocmire de organe, improprie inteligenței de funcționare, ea se grăbește să spargă exemplarul, aruncă fărămăturile monstrului neviabil în topitoare, pentru ca să le toarne mai tîrziu într-un tipar normal.

Aceeași lege pentru opera de artă ca pentru ființe.

Dacă expresiunea formală nu poate îmbrăca potrivit intențiunea, opera este un monstru neviabil ; expresia se topește-n vînt, ea nu înseamnă nimica ; fiindcă nu ea este scopul, ea este mijlocul, și ca atare, în cazul acesta, nu poate servi la nimic.

Așadar : potrivirea organelor cu viața, în natură — potriveala expresiunii cu intenția, în artă.

Precum dar viața nu poate în natură să îmbrace decît o structură de dimensii, de proporții și relații de economie intimă, supuse imperiului necesității, asemenea intențiune artistică, pentru existența și menținerea ei proprie, trebuie să îmbrace o formă de expresie, o structură materială cu dimensiuni, proporții și relații de economie intimă absolut necesare. [I. L. Caragiale, *op. cit.*, pp. 56—57.]

A crea — a apuca din haosul inform elemente brute, a le topi împreună și a le turna într-o formă, care să îmbrace o viață ce se diferențiază într-un chip absolut hotărît de tot ce nu este ea — aceasta este puterea naturii și a artistului.

Și această putere, la artist o numim talent. Talentul este deci puterea de expresivitate ce o au îndeosebi unii, pe lîngă iritabilitatea ce o au toți. [I. L. Caragiale, *op. cit.*, pp. 57—58.]

Așa e și sufletul omenesc, ca bobul de rouă; o infimă oglindă sferică cu conștiința absurdei adîncimi proprii — în afară-i și-nainte-i, ori încotro, infinitul mare; înăuntru și d-a-ndăratele infinitul mic. Între aceste două infinituri, între aceste două lumi, e o ciudată și grozavă deosebire: pe cînd infinitul mare este ideal deși palpabil, infinitul mic este singurul real deși impalpabil. Căzînd din înălțimi, oglinda de rouă, în drumul ei, schimbă perspectiva interioară după punctele liniei sale de cădere: asemenea și sufletul nostru, în trecerea-i, schimbă în adîncimile sale lumea dinăuntru după schimbările lumii dinafară. [I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 67.]

Și iată dar de ce, mai mult decît tot universul cel mare, ne interesează universul cel mic; fiindcă, cu cît cel dintîi se înalță și se depărtează tot mai mult de noi, cu atît cel d-al doilea se adîncește și ne pătrunde; unul se-ntinde, celălalt se strînge; unul *este*, celălalt *suntem*

—*estele* acela e o idee, numai acest *suntem* ni-i singura realitate posibilă.

Așa, pentru înțelesul omului nu-i nimic mai important decît înțelesul omului, fiindcă, prin comunicarea înțelesului la înțeles, realitatea se potențiază. Infinitul palpabil, dar ideal, se adînceşte în oglinda sferică şi devine infinitul impalpabil, dar real. Dar oglindit acum dintr-o oglindă într-alta. O a doua adîncire, o altă lume şi mai impalpabilă, dar cu atît mai reală.

[...] Fie oglinda imperfect sferică, neregulată, deformată, burdușită, oricum colorată, ea își va păstra ca atare un mod totdeauna același de oglindire — totdeauna va fi un echilibru, un chip constant de raporturi între *ce* şi *cum* se oglindeşte. [I. L. Caragiale, *op. cit.*, pp. 67—68.]

Omului înzestrat cu adevărat talent îi este absolut indiferentă judecata altuia despre operele sale ; el are atîta încredere în puterea lui de expresie, încît, şi cînd se aude lăudat şi cînd se aude criticat, în fața şi a aplauzelor, şi a bîrfirilor, şi a indiferenții, el își rîde în barbă, sigur fiind că foarte rar îl poate pricepe cineva mai bine şi-l poate aprecia mai exact decît se pricepe şi se apreciază el însuşi. Din această siguranță, rezultă nealterarea personalității adevăratului artist, cu toate stăruitoarele păreri multiple şi varii ale criticei şi ale amatorilor ; din această neclintită încredere în sine, rezultă neîncovoierea lui la vreuna din mode, particularitatea susținută a stilului, disprețul pentru gustul contimporanilor [...]. [I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 79.]

[...] condiția esențială a operei de artă este insuflarea pe care nu i-o poate da decît talentul. Fie de orice şcoală, de orice gen, de orice dimensiune şi proporție, aibă tendință sau nu, urmărească sau nu vreo teză — dacă e insuflată de un talent, opera va fi şi va trăi, puțin importă cît : o clipă, un veac, ori mai multe. Oricît

va fi trăit, dacă a trăit e destul. Între a nu fi și a fi, e o nemărginire, față cu care deosebirile de durată a ființelor sînt reduse la nimic. [I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 83.]

Literatura frumoasă și artele se pot compara cu obrazul, cu acea parte dindărătul căreia stă mecanismul superior, aparatul gîndirii. [I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 84.]

Romanul este pe lîngă Novelă ca un stejar uriaș pe lîngă o răsură altoită ; sau mai bine, Novela este pe lîngă Roman ca o camee pe lîngă o statue. [I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 89.]

Paralel cu genurile literare, s-a dezvoltat firește și critica literară, și, grație ei, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, sîntem stabiliți asupra unor adevăruri, de acum indiscutabile, și anume ; că arta e impersonală cu cît artistul e mai personal, pentru că din personalitatea lui rezultă impersonalitatea ei, că tezismul și tendenționismul sînt două școale deosebite, și astfel poți trata o teză cu tendență, însă, ca artist, care nu ești o persoană, ci o rezultantă a mediului social, nu ți-e permis a avea tendența de a trata o teză ; [...] [I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 90.]

Sînt trei feluri de produceri intelectuale : unele mai presus, altele mai prejos de orice critică, iar altele la nivelul criticei. [I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 101.]

## ANTON BACALBAȘA

### (1865—1899)

Scriitor și critic, Anton Bacalbașa, format ideologic în jurul ideilor promovate de *Contemporanul* și susținător al unor idei critice și estetice ale lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, elabo-

rează polemic cîteva articole în care militează pentru o artă cu tendință, pentru angajarea scriitorului alături de clasele oprimate. Deși vede aproape exclusiv funcția socială, de emancipare a artei, implică și ideea funcției sale specifice, cea estetică. În acest sens, se întreabă Bacalbașa „oare *frumosul* nu este el însuși o tendință ?"

Am reținut și reprodus cîteva idei din următoarele articole : *Socialismul în artă*, „Democrația socială" I, 1892 ; *Arta noastră*, „Adevărul" VI, 1893 ; *Iubirea în poezie*, „Adevărul" VI, 1893, *Arta pentru artă*, broșură, 1894.

## [ARTA MILITANTĂ]

A scrie numai pentru a produce lucrări drăgălașe, dulcețuri literare, în zilele noastre este o crimă. Acum cînd lupta de clasă zguduie omenirea bătrînă ; acum cînd, din ce în ce mai mult, majoritatea asuprită caută să ia parte la toate manifestările vieței, este o absolută nenorocire de a scrie numai pentru un cerc restrîns de privilegiați și a nesocoti toată Marea asta de oameni, care se urcă văzînd cu ochii, și care așteaptă dornică ajutorul cărturarilor de inimă. [Anton Bacalbașa, *Schițe și articole*, București, E.S.P.L.A., ediția a II-a, 1957, p. 354.]

Pentru mine, militant al ideilor noastre, toate volumele de artă pură nu prețuiesc cît o broșură de propagandă, toate disertațiunile filosofice asupra chestiunilor din domeniul nebuloaselor, nu pot avea însemnătatea unei cuvîntări rostite la clubul muncitorilor. [Anton Bacalbașa, *op. cit.*, p. 356.]

Rolul artei e mare, e uriaș, dar noi trebuie să-l confundăm cu *rolul nostru*. Da, să facem artă, dar să facem

artă tendențioasă, artă utilă ; în loc să cioplim diamante burghezelor, să facem uși de lemn bordeielor sărmane. Cu cît mai bine dacă lucrarea noastră va avea odată cu utilitatea și o mare valoare artistică ; în cazul acesta importanța ei va fi cu atît mai intensă. [Anton Bacalbașa, *op. cit.*, pp. 356—357.]

Negreșit, o operă insipidă, oricît de tendențioasă ar fi, nu poate avea nici o utilitate ; dar nu despre asta e vorba. Am zis că aceia *cari au talent*, să caute mai bine a-și întrebuința talentul la lucrări folositoare. [Anton Bacalbașa, *op. cit.*, p. 361.]

Astăzi arta, dacă nu voiește să piardă trebuie să iasă din salon, să nu se mai supuie formelor seci și formulelor admise, ci să îmbrățișeze toată patima lumei, tot zbuciumul acestei vieți, cu aspirațiile, cu luptele, cu nevoile, cu lacrămile și cu bucuriile ei.

Și numai după izbînda idealurilor mari va veni izbînda artei, și va putea și dînsa să îmbrace haina senină a veseliei.

Toate acestea nu exclud arta în sine și pentru sine. [Anton Bacalbașa, *op. cit.*, p. 366.]

Tendenționismul de care vorbesc nu exclude lirismul. [Anton Bacalbașa, *op. cit.*, p. 373.]

Chestiunea artei pentru artă se reduce la o chestiune de psihofiziologie.

Și ne întrebăm : este oare posibil să fi existat vreodată un asemenea artist, un asemenea om ? [Anton Bacalbașa, *op. cit.*, p. 391.]

Mergînd la absurd, s-ar putea zice chiar : ce înseamnă artă fără tendințe și în același timp cu tendința de a face o operă *frumoasă* ? Oare *frumosul* nu este el însuși o tendință ? [Anton Bacalbașa, *op. cit.*, p. 392.]

Cea dintîi condițiune a unei creațiuni artistice este ca ea să fie *văzută* clar, să fie adînc simțită de creatorul ei. [Anton Bacalbașa, *op. cit.*, p. 398.]

Frumosul în sine, de sine stătător, mai presus de ideile și de idealurile noastre, nu există. [Anton Bacalbașa, *op. cit.*, p. 399.]

Arta pentru artă, înțelegînd prin ea o artă lipsită de zbucium, a cărei menire să fie încîntarea omenirei, care să nu fie o armă de luptă, ci numai un mijloc de cultură și de recreare, — nu va putea exista decît într-o societate armonică, solidă. [Anton Bacalbașa, *op. cit.*, p. 422.]

## RAICU IONESCU-RION

### (1872—1895)

Critic literar și propagator al ideilor socialiste în țara noastră, Raicu Ionescu-Rion se remarcă de timpuriu și pentru scurt timp prin poziția sa apropiată direcției inițiate de Constantin Dobrogeanu-Gherea. În acest sens, critica sa preponderent sociologică și deterministă va fi nu arareori simplificatoare. Militează activ și pătimaș pentru caracterul de clasă al artei și literaturii și susține o artă adînc înrădăcinată ca problematică și conținut în realitatea claselor dominate a căror suferințe și aspirații cere să fie adecvat exprimate prin intermediul operelor. N-a înțeles substanța esteticii junimiste, împotriva căreia se ridică vehement, dar, paradoxal, asimilează prin Gherea teoria lui Maiorescu a „formelor fără fond". Axul discursului său estetic îl constituie abrupta separație dintre „arta pentru artă" și „arta cu tendință", el insistînd permanent pentru arta „pentru om", „revoluționară pusă în slujba intereselor majore ale societății".

Cunoscător al esteticii lui Schopenhauer, Vischer, Jean Marie Guyau sau a teoreticienilor și criticilor H. Taine, G. Brandes, M. Nardau, exprimă exigența ca opera să fie analizată din punctele de vedere, biografic, sociologic, psihologic. Evaluarea însă a valorii acesteia se realizează prin prisma funcției sale educative și de cunoaștere.

Redăm, în continuare, fragmente, care reunite, dau proba gîndirii sale estetice și critice utilizînd ediția Raicu Ionescu-Rion, *„Arta revoluționară"* (ediție îngrijită de Victor Vișinescu), București, Editura Minerva, 1972. Majoritatea ideilor extrase au fost publicate în *Evenimentul literar* sau au apărut postum : *Literaturile decadente* (1894) ; *Artiștii-muște* (1894) ; *Arta tendenționistă* (1894) ; *Domnia cuvîntului* (1894) ; *Din teoriile noastre* (1894) ; *Arta revoluționară* (postum, 1895) ; *Datoria artei* (postum, 1895).

## [PREMISE TEORETICE. CRITICA ARTEI DECADENTE]

Socialismul nu stă numai în convingerea că proprietatea privată de azi va fi înlocuită prin cea colectivă ; el este o întreagă doctrină ale cărei fire se întind pe multe domenii ale activității omenești generale, cu atît mai mult în ramurile care ating de aproape și imediat pe om.

Materialismul nostru nu poate speria decît pe nepricepuți ; în realitate, el ascunde cele mai înalte și mai frumoase tendințe idealiste, pînă la care s-a ridicat omenirea modernă. [...]

[...] Literaturile decadente n-au alte caracteristici fundamentale decît : ca *formă,* căutarea de efecte puternice și sunătoare, ca *fond,* un egoism neînfrînt și o completă nepăsare de toate năzuințele, de toate manifestările morale și sociale ale societății. [...]

*Fondul literaturii adevărate nu e deloc egoismul, ci altruismul cel mai larg și mai simpatic.* Artiștii mari,

dar în adevăr mari, au văzut lumea și au simțit-o cu totul prin altă prismă decît cea prin care o văd artiștii contemporani și decadenții. [...]

Arta era în mîinile artiștilor adevărați una din pîrghiile puternice care dacă n-a provocat și n-a condiționat mersul înainte al omenirii, cel puțin l-a sprijinit și l-a condus. Ceea ce înseamnă că arta a servit întotdeauna marilor cauze sociale ; că ea n-a putut rămîne în sfera nouroasă a frumosului în sine. [Raicu Ionescu-Rion, *Arta revoluționară,* București, Editura Minerva, 1972, pp. 59, 30, 31.]

## [DATORIA ARTEI]

Arta trebuie să aibă o datorie de împlinit. [...]

Se pretinde de foarte mulți critici și de toți poeții că arta n-are nici o menire. [...]

Arta adevărată a existat în toate timpurile, dar acum e în criză : va reapărea iarăși frumoasă, eternă, așa cum o dorim. [...]

Dar este oare arta o forță ? În ce constă puterea ei ? [...]

Toate elementele acestea, cum am văzut, au ca efect ultim de a ne *schimba starea sufletească,* de a ne face, pentru un moment, două, cu *totul altfel de oameni,* cuprinși de cu totul alte idei și simțiri.

Cred că e ceva colosal lucrul acesta, că nu-i o jucărie combinarea asta de elemente care dintr-un om face altul. Nimic pe lumea asta n-are atîta putere asupra noastră ; poezia, cum vedeți, o are ; poezia singură, arta singură are această colosală putere. Și dacă arta are puterea de a face dintr-un om un alt om, atunci o mare întrebare vine în mintea oricui :

Ce fel de om mă va face poetul ? El mă poate face omul ideal, om cinstit, om înflăcărat de tot ce-i bun și

frumos, dar tot el mă poate face un om imoral, criminal, un nebun, o bestie. Asta atîrnă de dînsul : poezia lui dacă e perfectă va avea în mod fatal, nerezistibil, efectul pe care-l vrea.

Dacă vrea poetul să mă depraveze, mă depravează, dacă vrea să mă înalțe, mă înalță. Treaba lui, puterea lui.

Noi sîntem jucării în mîinile lui ; sîntem un aluat căruia el îi poate da orice formă. Negreșit nu asupra tuturor poezia are efectul acesta într-un grad așa de colosal. Dar este o clasă de oameni asupra cărora efectul poeziei se poate înzeci. [...]

Asupra oamenilor acestora poezia are cea mai desăvîrșită putere și nu uitați că aceștia sînt oameni culți, cititorii, simțitorii moderni. Asupra acestora influența poeților, a artei, a artei cît mai fine și mai rafinate, e la maximul ei. O operă de artă va ucide ori va face martiri, ori criminali, pe cîți îi va surprinde în mizerie psihologică. O operă de artă poate provoca o epidemie printre dînșii. [...]

Dar să mai luăm în considerare încă ceva. În timpurile de tulburări sociale, în timpurile frămîntate de năzuințl puternice, cînd pînă la cea din urmă treaptă socială oamenii erau surescitați — în aceste timpuri influența artei e mult mai mare, decît în timpurile de liniște. În timpul Revoluției Franceze o poezie *Ça ira* ori *Marseillese*, cîntată cu bărbăție, zvîrlea sute de mii de oameni în brațele morții. O piesă de teatru cît de proastă, un discurs cît de descusut înflăcărau ca o scînteie electrică pe sute de mii de oameni... Influența asta colosală a artei, în timpurile de neliniște, se explică numai din surescitarea în care se află oamenii în astfel de timpuri. [...]

Adunați la un loc toate aceste elemente și calculați, în juste proporții, enorma influență pe care azi arta o poate avea — și o are în parte — asupra omenirii întregi. Zic că o are în parte, fiindcă ceea ce se cheamă

azi artă e un simulacru de artă, fiindcă în cele mai multe cazuri (e) o falsificare a artei. Dar gîndiți-vă la arta adevărată, la arta perfectă cu imaginile ei luminoase, cu ritmul ei perfect, plină de idei și sentimente mari, mărețe, înălțătoare. Zic poezie plină de cele mai mari și mai nobile idei și sentimente — și susțin că asta e condiția decisivă a adevăratei poezii. O idee banală, zilnică, urîtă, nu ne scoate din lumea de toate zilele, ci ne apropie. Și vedeți atunci ce contrazicere : pe de o parte, imaginile poeziei, ritmul, rima tind să ne scoată din lumea obișnuită, iar fondul, dacă e mic, banal, stupid te ține fixat de lumea aceasta. Încît la citirea unei poezii, ca cele care le citim noi zilnic în revistele noastre, ne aflăm în poziția unui om, pe care doi pretinși prieteni îl trag de păr în două direcții opuse. Unul trage într-o parte, altul într-alta. Așa și la o poezie cu fond banal și formă perfectă : fondul poeziei mă trage de păr spre pămînt, forma, spre cer. [...]

Despre poezia asta cu fond înălțător, plin de idei și de sentimente, plin de viziuni nobile și cu formă desăvîrșită zicem noi că are atîta putere și dacă are atîta putere, zicem noi, trebuie să o întrebuințeze la ceva, la împlinirea vreunei datorii. [...]

De aceea, niciodată n-am înțeles teoria „artei pentru artă". Nimica nu face omul fără scop — se poate oare ca arta să n-aibă scop ?

Cînd vedem ce armă teribilă e arta, cum face ea din om ce vrea, cum poate de tare să-l influențeze cu idei și sentimente, nu mai poate fi îngăduit unui om inteligent a susține, sub pretextul libertății artei, că artistul e liber să spună ce vrea el, să inspire orice idei crede de cuviință, să sugereze orice sentimente, fără să aibă o obligație serioasă de a-și pune meșteșugul în serviciul societății, al nevoilor ei morale și intelectuale. Artistul e servitorul omenirii și dacă e om cult și generos, asta nu-l înjosește și nu-l face să pretindă libertatea absolută

de a lucra. Liber ? Dar cine poate zice că are libertate absolută în societate ? [...]

În această stare, arta adevărată, ieșită sincer din măruntaiele societății, nu poate fi liniștită ; ea trebuie să fie agitată, violentă, mișcată. Dacă nu-i așa arta modernă, asta înseamnă că ea nu reflectează exact starea psihologică a societății și că deci e o artă falsă.

Dar cum orice stare sufletească cere numaidecît să se arate prin ceva, tot așa și starea sufletească socială, atît de tulbure și agitată, se va arăta adevărată.

Arta aceea însă nu va veni să aţîţe patimile, ci să le liniștească. Va ușura lupta omenirii, o va mîngîia în grea cumpănă și va face ca rănile sociale să se închidă mai iute și starea sufletească agitată să se liniștească. [Raicu Ionescu-Rion, *op. cit.*, pp. 89, 91, 98—103, 106.]

## ARTA TENDENȚIONISTĂ

Iată două cuvinte care încep a se alătura. *Evenimentul literar* e partizanul hotărît al acestui fel de artă, de aceea, e bine să explicăm însemnarea acestor cuvinte. Dacă prin ele se înțelege o artă, care urmărește conștient și experimental o idee, un fenomen social, o inovație, atunci nu sîntem pentru acest fel de artă. O astfel de artă s-ar întemeia pe o metodă, care nu ne poate folosi decît în domeniul științei. Chimistul care urmărește o ipoteză face experiențe tendenționiste ; fiziologistul, care vrînd să studieze efectele otrăvirii prin curara, otrăvește un cîine, face tendenționism.

O argumentare, un articol, un discurs e întotdeauna tendenționist. Autorul, omul de știință, experimentatorul caută să dovedească ceva anumit ; el concentrează la un loc toate împrejurările și argumentele favorabile

tezei sale, înlătură pe cele nefavorabile, mărginește atențiunea sa asupra a două sau trei fenomene. [...]

Artistul se poate scuti, și chiar trebuie să se scutească de metoda aceasta. Nu i se cere să dovedească ceva anumit, nu i se cere să verifice ipotezele noastre, ale cititorilor ori ale lui însuși. În sensul acesta noi nu înțelegem tendenționismul.

Chimistul, care cunoaște compoziția apei, poate pune într-o eprubetă două volume de hidrogen și unul de oxigen și, făcînd să treacă prin eprubetă o scînteie electrică, poate dovedi ceea ce și-a propus : el face deci un tendenționism științific. Un artist nu poate face tot așa. Un romancier ori un dramaturg nu poate să deprindă din întreaga psihologie a unui om, o idee, un sentiment. Aceasta ar însemna a ciunti natura omenească și a face din om o statuie care n-are decît o singură facultate : ceva asemenea cu statuia lui Memnon, care cîntă la răsăritul soarelui. Și dacă eroul unui roman ori al unei drame nu e om întreg, atunci cum va avea arta influența moralizatoare pe care o dorim noi ?

După aceea, romancierul nu poate desface din complexitatea de fenomene sociale, un mediu, o influență singură, ca să pună în ele pe unilateralul său erou și ca să dovedească ceva. Un roman ori o dramă nu se poate petrece într-o retortă. Și tendenționismul înțeles în felul acesta ar însemna pieirea acestor două ramuri literare, atît de puternice și mișcătoare și zdrobirea desăvîrșită a influenței moralizatoare, pe care o dorim noi, de la artă.

Un roman sau o dramă scrisă după acest fel de tendenționism e ceva mort, care nu te poate agita, nici mișca. [...]

Un roman, care și-ar alege un erou, stăpînit cu desăvîrșire numai de o *patimă* și l-ar pune numai *într-un fel* de împrejurări *favorabile* patimii sale pentru ca să dovedească o *idee* — ar rămînea în podul librarului mult

și bine. Cu toții am simți că autorul vrea să ne facă artă tendenționistă și tezistă și că ciunteşte, într-adins, viața și manifestările ei, pentru ca să dovedească o idee, să dea o învățătură. Și din acest punct de vedere chiar și Zola păcătuiește, dînd moștenirii un rol prea covîrșitor.

Azi nu mai e posibil decît *romanul social*, adică romanul care descrie pe un individ în cît mai multe manifestări ale sale, îl pune în cît mai multe împrejurări și relații sociale, romanul, care, cu alte cuvinte, descrie *un colț al vieții reale*. Pentru astfel de artă sîntem noi. Dar artistul care face lucrul acesta e tot așa de tendenționist ca și pictorul care zugrăvește un peisaj de la Riggi, fără să se gîndească că prin asta el m-ar îndemna și pe mine să mă duc acolo unde sînt munți așa de frumoși, prăpăstii așa de adînci, ape așa de limpezi! Arta modernă trebuie să devină *artă socială*, adică trebuie să se lase de a cînta atît de mult psihologia restrînsă individuală, egoistă și să coboare ochii asupra vieții reale sociale, unde sînt drame mai sîngeroase și mișcătoare, sentimente mai înalte, mai adînci și mai agitate decît cele pe care le-ar putea ține în pieptul său un artist-muscă! Liber e artistul să se pună în descrierea vieții reale, din orice punct de vedere i-ar plăcea. Noi vom ști că avem de-a face cu un *om* ale cărui tendințe și vederi le dezaprobăm, dar cel puțin avem de-a face cu un om și nu cu o muscă și sîntem recunoscători că ne-a atras atenția asupra unui fapt social.

Ne mulțumim cu atîta pentru că sîntem convinși că o astfel de artă ar deveni o forță socială, care n-ar putea produce decît schimbările morale, intelectuale și sociale, pe care noi le dorim din suflet. Fără ca artistul să-și ia aerul de matematician, ori de experimentalist, arta lui *va produce ceva*. [...]

Scriem pentru cutare clasă și nu pentru alta. Cui nu-i plac sentimentele noastre să nu-mi deschidă cartea. Am ști că avem de-a face cu un *om*.

Dar, ar fi abject lucrul acesta, vor striga criticii. Asta înseamnă a scoborî arta ; asta înseamnă a o pune în interesul unei clase.

Așa e. Decît a pune arta în interesul unei clase nu înseamnă a o înjosi. Căci chiar dacă te știi albină, nu vei culege miere decît din sentimentele clasei tale, din năzuințele ei. Orice scrii intră în calupul clasei tale ; lira ta e deja pusă fatalmente în serviciul unei clase ; a clasei din care faci parte. Dacă s-ar dovedi că un om se poate ridica deasupra claselor, că poate găsi sentimente comune tuturor și că le poate sugera oricui le va citi, atunci, poate, n-ar fi nimica mai frumos, decît a voi să împaci cu lira clasele înduşmănite. Pînă azi însă, lucrul acesta e cu neputință. Cea mai pură artă, cea mai elerată, cea mai castă e influențată de clasa din care face parte artistul [...] Se mai poate zice că arta nu e deja pusă în slujba unei clase ? Se mai poate vorbi de „albine" care să se înalțe deasupra tuturor durerilor omenești ? Nu. Rămîne ca artistul să aleagă din durerile și suferințele lumii o parte oarecare. Atunci însă va fi om, va ști că urmărește *ceva* și ce urmărește ; va fi artist, care *conștient* se pune în serviciul unei clase. Asta nu-i înjosire, ci o procedare *rațională* în locul unei apucături neraționale, neconștiente. Voi arăta că atunci cînd arta a ajuns să devină o forță socială, ea nu s-a înjosit, ci tocmai dimpotrivă. [Raicu Ionescu-Rion, *op. cit.*, pp. 44—47, 38—39.]

## ARTA REVOLUȚIONARĂ

Nici un fenomen nu poate fi *autonom* în lumea asta, totdeauna el e produsul unui fenomen anterior și cauza unui fenomen următor. Nemărginită, nesimțită trecere de la fenomen la fenomen, le leagă pe toate ca-ntr-un

lanț [...] Nici un fenomen nu poate sta stingher pe lume, despărțit de celelalte ca într-o cutie și chiar dacă nu sîntem în stare a afla, pentru multe fenomene, legătura de cauzalitate care le fixează în lanțul neîntrerupt al schimbărilor, concepția cea mai științifică, cea mai potrivită minții noastre, ne silește a nu le închipui izolate. [...]

Rămăsese însă ceva pe lume neatins de aceste cercetări, și anume rămăsese *societatea omenească*, nume sub care se cuprind, ca și sub cuvîntul *natură*, o serie de fenomene foarte complicate și foarte însemnate ; organizările sociale, religiile, obiceiurile, arta, familia, etc.

Între totalitatea fenomenelor care alcătuiesc marele tot, societatea, să nu fie oare aceeași legătură de cauzalitate ca și între fenomenele care alcătuiesc marele tot, natura ? [...]

Dar rămase nepieritor merit al lui Marx și Engels de a fi dovedit că precum în natură este o treptată legătură [...] tot așa și între deosebitele forme ale societății : una conține în germene pe cealaltă și încet, încet (se) preface într-o formă nouă. [...]

Iată pe scurt temelia vederilor socialiste. În sistemul ăsta intră și vederile noastre despre artă.

Care trebuie să fie, după teoria expusă, *menirea artei ?*

Negreșit că numai una-i : să fie adevărată, să nu falsifice fenomenele speciale pe care le descrie, să nu le schimonosească, ci să le imite în tot adevărul lor. Cine se dă deoparte înaintea încheierii acesteia ? Cine ar putea pretinde că nu așa trebuie să fie arta ? Desigur că nime. Așa e firesc să fie și așa a și început a fi. Cel mai departe a mers pe calea asta romanul, ajuns astăzi *naturalist* și social ; vine apoi teatrul, din care au dispărut falsificările fără gust ale realității și întortocherile ridicole de fapte și sentimente. Cea mai în urmă se pare că a rămas poezia, cu toate că nu în realitate. Ea este însă manifestarea, desigur că nu falsificată, a sentimentelor claselor

conducătoare. Deşi e atît de săracă în variaţia de sentimente, ea e totuşi bună pentru a dovedi sărăcia de sentimente a claselor care o produc.

În general, cum am spus, arta a apucat drumul *adevărului* şi de astă evoluţie ne pare bine, dar dacă prin asta arta devine revoluţionară nimeni n-are să se plîngă cu atît mai puţin noi. Arta adevărată e revoluţionară ca şi fizica adevărată, ca şi chimia adevărată. O bucată de vreme soiul ăsta de artă n-a convenit celor ce se ocupau cu dînsa, cum n-au convenit multă vreme adevărurile ştiinţifice susţinătorilor religiei.

Ştiinţa era falsificată atunci şi aşa a fost şi este încă cîteodată şi arta. [...]

Astăzi soiul ăsta de literatură a mai dispărut dar găsim şi astăzi falsificate fenomenele sociale de artă.

De aceea protestăm. Evoluţia însă se face mereu nu numai la noi, dar orişiunde. Toată literatura a trecut prin faza asta. Trecerea se întîmpla în Franţa tocmai pe timpul lui Proudhon şi el a concretizat într-un principiu, mărginit şi nedrept, ceea ce se întîmpla sub ochii săi.

El dorea ca arta să fie *armă*, noi ştim că fatalmente ea e revoluţionară, dacă e adevărată. [Raicu Ionescu-Rion, *op. cit.*, pp. 63-67.]

## PETRE P. NEGULESCU

### (1872—1951)

În primul rînd istoric al filosofiei şi autor al unor apreciate lucrări dedicate filosofiei Renaşterii, problemei cunoaşterii, cosmologiei sau teoriei culturii, Petre P. Negulescu s-a ocupat în mod special de problemele artei în anii '90, evident sub înrîurirea lui Titu Maiorescu, profesorul său. A publicat studiile *Polemice, im-*

*personalitatea și morala în artă* (1895) și *Psichologia stilului* (1896). Luînd apărarea poziției maioresciene, criticînd punctul de vedere sociologic avansat de Gherea, Petre P. Negulescu se apropie însă prin anumite teze ale sale de estetica sociologică și cea psihologică. Petre P. Negulescu nuanțează în *Psichologia stilului* însăși teza maioresciană a impersonalității în artă printr-un apel la datele psihologice ale conștiinței. „Toată încurcătura — va nota el — cu personalitatea sau impersonalitatea emoțiunilor estetice vine... de acolo, că emoțiile estetice sînt considerate ca emoții aparte.. pe cînd ele nu sînt decît coloratul particular pe care îl iau celelalte emoțiuni... cînd sînt... pur contemplative, cînd lipsește din ele orice element de activitate personală interesată."

Cum în centrul încercărilor sale estetice se află categoria de stil, și cum analizînd-o implică un punct de vedere filosofic, sociologic și psihologic asupra creației și valorii operei de artă, am reprodus, în cele ce urmează, fragmente din *Psihologia stilului* (1896).

## [STILUL ÎN ARTĂ]

E în general admis în psichologie, că senzațiile sînt fenomene psichice simple, iar sentimentele fenomene psichice complexe, și că și unele și altele variază ca intensitate. Odată însă necesitatea de a reduce la unitate fenomenele ce compun domeniul ei satisfăcută, psichologia, preocupată azi mai mult de a se organiza și de a-și asigura temelii științifice incontestabile, părăsește această chestiune, a cărei mai de aproape lămurire e departe de a fi indiferentă pentru artă. Obscuritatea, care învăluie încă cele mai multe probleme estetice, variabilitatea și nesiguranța soluțiunilor propuse, vin poate tocmai din cauză, că elementele de căpetenie, materialul psichic fundamen-

tal al artei, — sentimentele, sînt încă puțin cunoscute în alcătuirea lor *internă,* și prin urmare, și în modificările *externe,* pe care le încearcă în expresie. O teorie a stilului nu se poate, socotim, întemeia cu siguranță decît numai pe o amănunțită analiză și pe o cît mai adîncă cunoaștere a modului de a fi intim al stărilor psichice. Negreșit, din acest punct de vedere, *toate* stările noastre psichice trebuiesc deopotrivă studiate ; dintre ele însă, cele așa numite intelectuale, în deosebire de cele afective, au făcut mai de predilecție obiectul cercetărilor psichologiei contemporane și sînt relativ mai bine cunoscute, pe cînd cele afective — poate tocmai unde sînt mai încurcate și mai obscure, — au rămas încă, în multe privințe, de lămurit. Din această cauză și din cauza rolului precumpănitor, pe care îl au în artă, ne vom ocupa mai întîi și mai ales, în această parte a studiului nostru, de fenomenele afective, mărginindu-ne, pentru cele intelectuale, la constatarea rezultatelor deja obținute în cercetările făcute asupra lor. [Petre P. Negulescu, *Psichologia stilului,* studiu de estetică, București, Editura Librăriei Carol Müller, 1896, pp. 5-6.]

[...] Să indicăm mai întîi, în cîteva cuvinte, diferența dintre o simplă senzație afectivă și un sentiment sau o emoțiune. Oarecari combinări de forme, de colori, de sunete, ne plac prin ele însile, independent de orice altă asociație posibilă ; e un fel de satisfacție fiziologică a simțurilor, fără nici o complicare psichică. Această satisfacție fiziologică e o senzație afectivă simplă. Forma, culoarea, mirosul unui trandafir, un acord perfect, un sunet plin, plac tuturor pentru motive fiziologice, de regulă inconștiente, cari încep a fi determinate azi științificește, dar de cari nu ne putem ocupa aci. Dacă însă vederea și mirosul trandafirului nu reamintesc ceva, o scenă din viața noastră trecută, de exemplu, și împreună cu ea întreaga țesătură de imagini, de idei și de sentimente ce o alcătuiesc, atunci, în loc de o senzație avem un sentiment

sau o emoțiune, starea afectivă devine deodată complexă. Să ne închipuim bunăoară, că întîmplarea reamintită e o scenă de iubire și să analizăm starea afectivă produsă. Vom găsi într-însa, pe lîngă senzația noastră actuală, mai întîi, un complex de imagini, aleătuit din imaginea ființei iubite ca centru, în jurul căreia se grupează ca fond sau cadru mai multe altele, precum imaginea unei tufe de trandafiri, a unui colț de bancă, a unei alee pierdute în umbră, a unui petec de cer înroșit de apusul soarelui ; pe lîngă aceste imagini vizuale, probabil alte cîteva, mai slabe, de auz, precum reamintirea glasului, ori de miros ; apoi cîteva nuanțe afective redeșteptate, precum — de exemplu — încîntarea de care eram cuprinși, amestecată cu regretul sau cu durerea despărțirii întrevăzute ; și toată această învălmășeală de lucruri trecute, pătrunsă și colorată de o nuanță mai intensă de tristețe prezentă, de regretul trecutului mort pentru totdeauna. Ceea ce face unitatea acestui complex de elemente psichice, pe lîngă faptul că se rapoartă toate la aceeași persoană și la același eveniment trecut, concentrat și reprezentat acum ca un singur punct în timp, e nuanța uniformă de melancolie sau de tristețe, care le învăluie pe toate într-o stare afectivă comună, într-o singură emoțiune complexă. Izolată de conținutul său, emoțiunea noastră actuală, tristețea, devine deodată abstractă, noțională, devine *tristețea în general,* alta decît *această tristețe* a noastră, își pierde adică viața individuală concretă, cu nuanța ei particulară de coloare și înțeles. Acum, dacă în psichologie putem reduce emoțiunile la tipurile lor generale și abstracte, în artă însă nu le putem extrage din starea lor de complexitate concretă, pentru că arta, tinzînd a reproduce *viața,* nu se poate servi decît de emoțiuni individualiste, determinate de anume împrejurări fizice și psichice, așadar concrete, circumstanțiate ; complexitatea aceasta de senzații sau de imagini, de idei și de senti-

mente, e dar esențială emoțiunii, întocmai ca și complexul de note sau calități ce-l alcătuiesc, pentru un obiect concret. [Petre P. Negulescu, *op. cit.*, pp. 7-9.]

[...] E negreșit interesant, să verificăm explicarea propusă și asupra altor emoțiuni, ca de exemplu asupra emoțiunilor estetice. Cu cît emoțiunea e mai puternică, am zis, cu atît ea interesează și cuprinde în sine mai multe din elementele ce alcătuiesc viața noastră conștientă, cu atît tinde, prin urmare, să ocupe cîmpul întreg al conștiinței. De aci uitare de sine, care e măsura și caracteristica totdeodată a emoțiunilor estetice. Fenomenul e același în toate emoțiunile puternice : absorbirea mai mult sau mai puțin completă a întregei conștiințe ; numai, în emoțiunile cari nu fac parte din categoria celor așa numite estetice, absorbirea aceasta a conștiinței nu exclude sentimentul de sine, pentru că în ele eul nostru e direct interesat și nu poate fi pierdut din vedere, fără ca să dispară și emoțiunea : așa, teama, ambițiunea, speranța, iubirea, sînt sentimente interesate, cari au în vedere satisfacțiunea, folosul sau pericolul nostru propriu, în cari adică personalitatea noastră e direct implicată ca subiect al lor, așa încît nu poate dispare pentru conștiință decît odată cu ele. În emoțiunile estetice însă această cotropire a conștiinței poate fi și e însoțită de întunecarea sentimentului de sine, pentru că, în acest caz, cîmpul conștiinței e ocupat de emoțiuni străine de folosul imediat și conștient al nostru și avînd de subiect alte personalități — personalitățile fictive create de artă.

Aci, o lămurire e, socotim, necesară pentru înțelegerea acestei deosebiri. Toată încurcătura cu personalitatea sau impersonalitatea emoțiunilor estetice vine, socotim, de acolo, că emoțiunile estetice sînt considerate ca emoțiuni aparte, deosebite de toate celelalte și avînd individualitatea lor de sine stătătoare, pe cînd ele nu sînt decît coloritul particular pe care îl iau celelalte emoțiuni, îm-

preună negreșit cu senzațiile, imaginile și ideile ce le alcătuiesc cînd ne sînt sugerate de operele de artă sau de frumusețile naturei, cînd sînt adică pur contemplative, cînd lipsește din ele orice element de activitate personală interesată. Această părere e confirmată de teoria școalei evoluționiste, care definește arta, în deosebire de joc, „exercițiul desinteresat al funcțiunilor noastre receptive" (Grant-Allen). De asemenea d. Maiorescu, în prefața comediilor lui Caragiale, zice : „Orice emoțiune estetică, fie deșteptată prin sculptură, fie prin poesie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpînit de ea, pe cîtă vreme este stăpînit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale". Tot așa, în fine, Guyau [...] definește emoțiunea estetică „sentimentul unei solidarități sociale simpatice". [Petre P. Negulescu, op. cit., pp. 30-31.]

Măsura intensității emoțiunilor estetice e dar întunecarea mai mult sau mai puțin desăvîrșită a părților active sau rezistente ale personalității noastre, de unde rezultă o stare de mai mult sau mai puțin perfectă receptivitate contemplativă, în care realizăm în noi prin simpatie ideile și sentimentele sugerate de operele de artă. Și această intensitate va fi cu atît mai mare cu cît sentimentele sugerate vor fi mai complexe, pentru că conștiința va fi cu atît mai absorbită ; dacă arta, care nu ne dă decît senzații, e o artă inferioară, cum zice Guyau, cauza e tocmai că senzațiile, simplele senzații, nu pot absorbi întreaga noastră viață conștientă ideală și nu pot produce, prin urmare, acea puternică emoțiune impersonală, care e, și după părerea lui Guyau, criteriul de recunoaștere a creațiunilor artistice nepieritoare. [Petre P. Negulescu, *op. cit.*, p. 32.]

[...] Astfel, complexitatea afirmată a stărilor afective ne dă mijlocul de a aprecia intensitatea lor și găsește ea însăși o confirmare în studiul variațiunilor acestei intensități ; căci dacă emoțiunile ar fi considerate ca stări sim-

ple homogene și nu ca stări complexe unitare, atunci intensitatea lor ar fi psihologicește peste putință de determinat, și, dacă nu peste putință de apreciat pentru conștiință, ca constatare subiectivă, în orice caz peste putință de sensibilizat în artă, care ar trebui să se mărginească în descrierea lor la expresii de cantitate ca . mult, puțin, foarte... etc., evident prea generale, prea vagi și cu desăvîrșire insuficiente. În fine, complexitatea aceasta a stărilor afective ne permite să explicăm și variabilitatea emoțiunilor rezultate din aceleași tendințe sau impulsiuni fiziologice fundamentale. Așa, iubirea sexuală derivă dintr-o impulsiune organică, aceeași la toți oamenii ; și cu toate acestea, ce diferență între nenumăratele forme, pe care le ia acest sentiment, după timpuri și indivizi. În hipotesa complexității stărilor afective, această variabilitate se poate explica prin variabilitatea elementelor psichice, pe cari impulsiunea fiziologică fundamentală le face să vibreze și cu cari se asociază prin difuziune nervoasă, în diferitele cazuri. La filozoful Stuart Mill, de exemplu, elementele cari compun iubirea nu sînt aceleași ca la poetul Eminescu, și de aceea sinteza pe care o alcătuiesc aceste elemente nu are la amîndoi aceeași culoare și același aspect. [Petre P. Negulescu, *op. cit.*, pp. 33-34.]

[...] Natura complexă a stărilor afective explică în fine și fundamentala invariabilitate a emoțiunilor omenești, sub toate multiplele lor variații în timp și în spațiu ; căci ceea ce suscită mulțimea de elemente psichice, cari modifică și nuanțează în mod diferit substratul fiziologic al emoțiunilor, e însuși acest substrat, adică impulsiunea fiziologică — aceasta în adevăr invariabilă, în perioadele de evoluție apreciabile, ca și organismul fiziologic omenesc însuși. Am putea încerca, din acest punct de vedere, o apropiere între *idealismul,* care tinde la general sau invariabil, care caută să dea tipul generic, și *realismul,* care tinde din contra la individual, care, căutînd

să reproducă în artă viața reală, insistă mai ales asupra particularităților, adică tocmai asupra părții variabile a emoțiunilor omenești. Pe cînd realiștii impută idealiștilor înlocuirea *vieței* reale și concrete, în artă, cu abstracțiuni palide și fără viață, idealiștii impută realiștilor preocuparea lor exclusivă de amănunte trecătoare ale vieței, de particularitățile, cari individualizează, dar cari ascund și întunecă tocmai ceea ce e tipic, general și invariabil în sensibilitatea omenească, și fac astfel din arta lor o artă a momentului, destinată a nu fi înțeleasă de generațiile viitoare, destinată adică să piară cu generația, în care s-a născut. De fapt, însă, idealiștii și realiștii sînt mai aproape unii de alții, decît s-ar părea. Căci, pe deoparte, nici un sentiment nu se poate da de artă *in abstracto,* așa precum se dă în clasificările de psichologie, ci e totdeauna pus în anume împrejurări și determinat de anume condițiuni, e adică totdeauna și cu necesitate sentimentul unui anume om dintr-un anume loc și dintr-un anume timp ; așa încît totdeauna substratul fundamental și invariabil al acestui sentiment va trebui să ni se arate manifestat într-o anume sinteză psichică, cu un anume aspect individual ; orice realist e deci cu necesitate, în această măsură, realist. Dar pe de altă parte, niciodată un complex de elemente psichice sau de note individuale nu ne poate fi decît ca suscitat de o anume pornire, de o anume impulsiune, care, deși mai mult sau mai puțin deghizată, se poate reduce totdeauna la semnificarea ei fundamentală și invariabilă, așa încît sub mulțimea notelor particulare unui individ, unei epoce și unei localități anume, nu putem să nu regăsim totdeauna fondul invariabil de impulsiuni fiziologice fundamentale, *„le vieux fond humain“,* cum ar zice Taine ; orice realist e din acest punct de vedere idealist. Și singura deosebire dintre ei s-ar reduce atunci la importanța mai mare pe care o dau realiștii așa numitului colorit local și istoric, obținut prin reproducerea unei mai mari cantități de amănunte parti-

culare diferitelor locuri şi timpuri ; pe cînd idealiştii insistă din contra de preferinţă asupra liniilor generale şi trăsăturilor esenţiale ale realităţii, nereproducînd din amănuntele particulare, decît ceea ce e strict necesar pentru întruparea lor concretă. [Petre P. Negulescu, *op. cit.*, pp. 37-39.]

## CONSTANTIN LEONARDESCU

### (1846—1907)

Estetician şi filosof, urmaş al lui Titu Maiorescu la catedra de istoria filosofiei a Universităţii din Iaşi, Constantin Leonardescu s-a remarcat, în primul rînd, prin lucrarea *Principii de filosofia literaturei şi a artei. Încercare de estetică literară şi artistică*, publicată în 1898. Studiul acesta amplu are o dublă importanţă : partea întîia reprezintă o istorie destul de extinsă a gîndirii estetice universale, iar partea a doua este o încercare de rezolvare în spirit eclectic a principalelor probleme legate de natura artei şi a frumosului, creaţia artistică şi literară, ş.a.m.d.

Evident influenţat de metoda sociologică a lui Auguste Comte şi de viziunea evoluţionistă (H. Spencer), dar şi de cîştigurile esteticilor filosofice tradiţionale Constantn Leonardescu tratează, în acest spirit, geneza şi evoluţia ulterioară a artei, determinismul în creaţia artistică sau „calităţile" frumosului. Opinia sa este că arta a rezultat dintr-un exces de energie umană, exces care s-a tradus pînă la urmă într-un „joc neinteresat" al componentelor sufleteşti. Se apropie în acest fel în estetica românească de Ion Pop-Florantin care definise anterior frumosul şi arta în termeni relativ similari. Pentru Constantin Leonardescu factorii *subiectivi* ai frumosului sînt reflexele, instinctele, senzaţiile, sentimentele şi ideile, iar cei *obiectivi* sînt mediul fizic şi cel

social. În acest context, se demonstrează că opera este un rezultat complex al muncii artistului, că aceasta conține în sine frumosul, care nu este o entitate absolută, metafizică, ci o expresie a emoționalității. În același timp însă, Constantin Leonardescu a atașat aproape exclusiv estetica de psihologie, ceea ce nu l-a împiedicat însă să afirme principiul autonomiei artei.

Reproducem în continuare, utilizînd ediția princeps a lucrării sale, cîteva fragmente semnificative în care se exprimă concentrat poziția sa în problemele mai sus-amintite.

## [OBIECTUL ESTETICII]

În Estetică trebuie să ne dăm seama de starea emoționalității noastre, determinată de factorii estetici, care se asociază, fără știrea noastră, spre a ne face să ne uităm pe noi și lumea aceasta. Este vorba, în această știință, de studiul vieții noastre, surprinsă în momentele sale de admirare, față cu natura, cu producerile artistice și literare, și în pornirile sale de a-și exprima această stare de emoționalitate prin creațiuni de tot felul. [...]

Problema Esteticii este complexă ; ea se prezintă sub două forme : una bio-psihologică, alta sociologică.

Sub forma bio-psihologică (individuală), Estetica, ne face să concepem pe om, așa cum a fost conceput de Aug. Compte, ca ființă supremă a economiei naturale, singură în stare de a dispune de prisosul forțelor sale pentru a uita prin ajutorul artei neajunsurile lumii acesteia.

Studiind pe om din punctul de vedere al emoționalității sale estetice, din timpurile cele mai primitive pînă în zilele noastre, această știință filosofică se interesează de studiul unor fenomene psihice mai complexe, numite estetice, spre a le raporta și pe ele la o lege generală estetică.

Sub forma sociologică (socială), Estetica, ne arată în ce mod omul se unește cu semenii săi prin o comunitate de sentimente, pe care geniurile le exprimă, idealizîndu-le prin ajutorul artei, destinată a juca un rol social. Arta într-adevăr „are o funcțiune socială" ; simpatia socială pe care arta o realizează și o dezvoltă ne unește, pe toți într-o simțire comună !

Estetica este chemată, în cele din urmă, a ne arăta în ce mod omul, împins de emoționalitatea sa, se uită pe sine, pentru a-și reprezenta în închipuirea sa, realizarea simțită într-un mod imediat a tuturor visurilor vieții sale, a vieții, pe deplin fericită.

În această direcție a științei, arta și literatura devin obiectul concret, de căpetenie al Esteticii. Estetica, neapărat, considerînd arta și literatura, ca fenomene, ce trebuiesc explicate, ca produse a mișcării evolutive a talentelor și a genurilor, ne va face să ne dăm seama de viața noastră sufletească în admirația și exaltarea sa pentru ideal.

După cum în logică dobîndim cunoștință de viața noastră sufietească, aplicată la știință, și în morală, de silințele ei, pentru a ajunge la fericire, de asemenea, în Estetică, trebuie să ne dăm seama de tendințele noastre de a ne ușura prin ajutorul artei de grijile lumii acesteia.

Acest mod de a considera obiectul Esteticii este cu totul nou ! În loc de a căuta frumosul abstracțiune făcut de artă și literatură, îl căutăm, din contra, tocmai în aceste manifestări ale vieții noastre sensibile, descoperind astfel toți factorii, din care se alcătuiește sentimentul nostru estetic.

Este vorba, în Estetică, de frumosul, așa cum îl exprimăm în operele literare și artistice, în care putem să ne dăm seama de viața noastră estetică și de silința ce-și dă ea pentru a se afirma.

Frumosul, cu un cuvînt, ce trebuie să-l studiem într-un mod special în Estetică, este acel determinat de natura noastră sensibilă, concretizat prin forme create de noi, este acel, considerat în raport cu noi, iar nu, în afară de geniul artiștilor și al poeților.

Frumosul, în afară de geniul artistic și literar, și de puterea emoționalității noastre, este o simplă închipuire a minții omenești.

Trebuie, pe de altă parte, observat că studiind în artă manifestările emoționalității noastre estetice, nu căutăm aci numai frumosul. Este o greșeală de a mai crede, că obiectul general, abstract al Esteticii, se reduce la concepția frumosului, de a mai reproduce vechea definiție a Esteticii !

Estetica nu este numai știința frumosului, dar, știința tuturor fenomenelor estetice, determinate de emoțiile estetice, știința, care ne explică emoționalitatea noastră, neinteresată de tot ce o înconjoară.

Arta, într-adevăr, nu cuprinde numai frumosul, dar și urîtul, teribilul, ridicolul, sau comicul, în fine, tot ce poate să ne emoționeze din punct de vedere estetic. [Constantin Leonardescu, *Principii de filosofia literaturei și a artei,* Iași, Editura Tipografiei Naționale, 1898, pp. 172, 173-175.]

## FRUMOSUL ÎN GENERAL. PLĂCEREA FRUMOSULUI ȘI PLĂCEREA JOCULUI

Care este principiul în virtutea căruia factorii artei se asociază pentru a manifesta în afară starea emoționalității noastre, ca o dezvoltare a vieții ?

Dacă admitem, că originea artei este un fel de joc al organelor, sau al facultăților noastre sufletești, deter-

minat de prisosul puterilor noastre, principiul artei este plăcerea de acest joc. Sensibilizăm în operele noastre jocul armonic al organelor noastre, fiindcă simţim plăcere a lucra astfel, cheltuind prisosul forţelor noastre pentru a crea ceva. Iubim tot ce ne cauzează acest joc, contemplînd realitatea, sau producţiile literare şi artistice.

Totul însă, se reduce a caracteriza această plăcere a jocului organelor ; căci orice joc nu este artistic. Este vorba aici de plăcerea jocului estetic, de plăcerea ce simţim de a produce opere de artă, sau de a le contempla, cu alte cuvinte, de plăcerea frumosului.

Dar, dacă plăcerea jocului, în general, se deosebeşte de plăcerea frumosului, ce este frumosul ? Filosofii, în genere, n-au putut să-şi facă idee de plăcerea jocului estetic, fără a avea o concepţie serioasă de obiectul acestei acţiuni. Iată-ne dar, în prezenţa problemei celei mai esenţiale a Esteticii. [Constantin Leonardescu, *op. cit.*, pp. 335-336.]

Fără îndoială, sentimentul frumosului, la originea sa, începe cu instinctul iubirii noastre individuale şi a speciei ; el este provocat de tot ce favorizează conservarea noastră individuală şi a speciei ; pe de altă parte, funcţiunile normale, regulate ale organelor noastre nutritive, sînt o condiţie a emoţionalităţii noastre estetice ; în fine, satisfacerea trebuinţelor noastre nutritive serveşte de bază sentimentelor estetice, deoarece numai după îndeplinirea acestor trebuinţe arta începe. Trebuie, într-adevăr, să fim cu totul sănătoşi, să respirăm un aer curat, să simţin sîngele cum umblă cald în organele noastre, cu un cuvînt, să nu suferim nimic, pentru ca să putem exprima în afară prin artă viaţa noastră interioară : iubirea noastră, ce joacă un rol însemnat în poezie.

Este adevărat, prin urmare, că reflexele estetice, instinctele, senzaţiile sînt originea frumosului, sînt, după cum am mai spus, factorii primitivi ai artei şi ai frumosului. [Constantin Leonardescu, *op. cit.*, p. 339.]

# CARACTERIZAREA FRUMOSULUI ARTISTIC ŞI POETIC

Frumosul nu este o entitate substanţială, nici o calitate metafizică, ori transcendentală, sau mai lămurit, ceva, care ar exista în afară de viaţa noastră sufletească, care ar exista în lumea materială, sau ideală, servind de model artiştilor şi poeţilor. Frumosul, nici mai mult, nici mai puţin, este o concepţiune, care reprezintă unitatea fenomenelor estetice, a sentimentelor estetice şi exprimă diferitele stări a emoţionalităţii noastre.

Aceste stări a emoţionalităţii noastre, corespunzătoare cu fenomenele estetice, nu depind, într-adevăr, numai din lumea din afară şi, prin urmare, de organele esenţiale ale percepţiunii : de organul vederii şi al auzului, dar, de toate organele, pînă şi de simţul muscular ; nu depind, pe de altă parte, numai de raţiunea noastră, dar, de toate facultăţile noastre fără deosebire.

Orice mişcare a fiinţei noastre, orice element psihic devine estetic, de îndată ce în lupta cu celelalte elemente triumfă. O idee, o deprindere a voinţei noastre, dacă este în stare a mişca sensibilitatea noastră, făcîndu-ne să ne dezinteresăm de ceea ce ne înconjoară, devine estetică.

Ceea ce caracterizează un element estetic este intensitatea, adică, puterea sa de a ne mişca, pentru a-l exprima în afară prin forme sensibile. Cînd o percepţie, o idee, o dorinţă etc. mişcă organismul nostru cu scop de a manifesta starea noastră de echilibru static, de ton, sau de ritm, iar nu, cu scop de a exprima cauzele excitaţiilor noastre, sau ale atitudinilor noastre în vederea conservării şi dezvoltării noastre, avem un fenomen estetic (Fechner).

Dar, proba cea mai esenţială, că frumosul nu este ceva, ce s-ar obiectiva fără viaţa noastră psihologică, ne este dată de evoluţiile artei şi ale literaturii. Ştim, că

forma sub care s-a manifestat frumosul n-a fost aceeași. Ea a atîrnat de starea noastră psihologică, față cu natura, cu D-zeu, în fine, față de diferitele idei, care, asociate cu simțirea noastră ne dau sentimentele ; cu un cuvînt, ea a atîrnat de starea de dezvoltare a spiritului omenesc.

În starea primitivă a omenirii, omul, în urma satisfacerii trebuințelor sale, exprimă prin artă senzațiile sale ; în starea sa mai dezvoltată, atunci cînd devine capabil de a gîndi, transformă mijloacele sale primitive de expansiune în altele mai perfecționate, corespunzătoare cu ideile sale inventează procedări, din ce în ce mai bune, procedări, care explică progresul, ce s-a realizat în fiecare artă.

Astfel, excitația nervilor senzitivi, provocată de lumea din afară, excitația organelor vieții intelectuale și morale, în fine, coordonarea și armonizarea tuturor acestor mișcări, în vederea unei unități finale, iată ceea ce hotărăște o operă artistică.

Ei bine, expresiunea acestei coordonări este frumosul artistic, ce variază după elementele, ce cauzează plăcerea estetică.

Forma estetică, ce reprezintă frumosul, este cu atît mai superioară, cu cît este determinată de elemente psihice mai complexe, de mișcări cerebrale mai perfecte. În această materie totul se rezumă în concordanță armonică a vibrațiilor nervoase, ce îndeamnă pe artist a crea fel de fel de forme sensibile, pentru a reprezenta ceva din viața noastră : o senzație, un sentiment, o idee, o acțiune etc.

În scurt, frumosul artistic este expresiunea emoționalității noastre, față de natură, cu credințele noastre, cu familia, cu patria noastră. El depinde de momentul emoționalității noastre, provocată, uneori de sentimentul religios, alteori, de ideile noastre moștenite, alteori, de ideile sugerate de observare, de impresiunile provocate

de lucruri şi de fiinţele însufleţite, după starea noastră de cultură.

Frumosul este totdeauna o reflectare a vieţii noastre sufleteşti, emoţionată în gradul cel mai înalt, faţă cu lumea divină, sau raţională, cu natura, sau cu lumea materială : inorganică şi însufleţită.

## FRUMOSUL ŞI SIMŢUL ESTETIC. FENOMENELE ESTETICE

Frumosul este condiţionat de aparatul nostru psihologic, de simţul nostru estetic, moştenit şi dezvoltat prin educaţie.

Acest simţ estetic nu este special, sau localizat în organismul nostru, dar general, determinat de forma organismului omenesc, de asocierea şi armonizarea tuturor organelor şi a tuturor elementelor unităţii de compunere a vieţii noastre sufleteşti : reflexe, instincte, senzaţii, sentimente, idei etc.

Frumosul, prin urmare, nu se înfăţişează în conformitate cu asociaţia, ce se face între toate elementele, ce alcătuiesc viaţa noastră sufletească. Faţă de natură sau cu un obiect de artă, o luptă se încinge între toate elementele, şi, elementul care triumfă în această luptă determină sentimentul estetic (Herbart şi Fechner). Frumosul nu este o cauză, dar un rezultat al luptei factorilor estetici, luptă, determinată de mediurile înconjurătoare şi de educaţia noastră. Studiul evoluţiei artei ne-a probat aceasta, întrucît factorul predominator estetic n-a fost în toate timpurile acelaşi, şi, arta n-a avut întotdeauna aceeaşi formă, acelaşi sistem.

Frumosul, neapărat este o chestie de apercepţiune ; el depinde de prisma ideilor cu care privim lumea, de

asociația psihologică, care modifică emoționalitatea noastră.

Fiecare formă artistică și literară, care a predominat într-o epocă, a exprimat starea de simțire a vieții noastre într-un timp oarecare ; fiecare sistem filosofic, pe de altă parte, a explicat forma sub care s-a exprimat frumosul.

Aceste rezultate ne-au făcut să gîndim, că frumosul nu poate fi redus numai la o formă artistică, determinată de o stare psihologică ; el trebuie indus din toate formele, determinate de toate stările sufletești. A venit vremea de a generaliza cercetările estetice, de a înțelege, că frumosul este determinat de natura noastră psihologică, de combinarea, sau asocierea tuturor elementelor sale.

Frumosul nu poate fi numai o evoluție a sentimentului religios, sau numai a sentimentului moral, sau numai a sentimentelor noastre pentru natură și pentru societate. Toate aceste elemente se asociază spre a forma simțul estetic, moștenit în lupta vieții și modificat prin educație, prin sugestiile mediului fizic și social.

Este, firește, o greșeală de a crede, că frumosul apare în noi numai prin ajutorul inspirației divine (Plotin), ori a reminiscențelor unei lumi anterioare (Platone), sau numai prin ajutorul reflexiunii, ori a generalizării percepțiilor noastre (Aristotele), sau în fine numai, prin ajutorul asociației senzațiilor, sau a ideilor.

Fenomenele estetice sînt mult mai complexe decît s-a crezut pînă acum ; ele sînt rezultatul unei mișcări, determinată de mișcarea întregii activități a naturii sufletești, mișcare, ce captivînd simțirea noastră, uimind-o, se comunică creierului. Creierul elaborînd toate datele, ce se pot asocia cu simțirea noastră, le transmite întregii noastre simțiri, determină o stare de emoționalitate, ce imediat o comunică din nou creierului.

Ei bine, în momentul acestei comunicări sîntem în prezența frumosului ! În tăcerea nopții, d. ex., cînd to-

tul doarme la țară, într-o noapte frumoasă de vară, contemplînd cerul cu luna și stelele, simțirea mea este captivată, după ideile și credințele mele, și această mișcare a simțirei mele, comunicată din nou creierului, mă face să cad în contemplare, în uimire ! Acesta este momentul psihologic al stării mele în prezența frumosului.

Acest sentiment, neapărat, nu este datorit numai impresiunilor, provocate de tabloul naturii, dar este datorit și instinctelor, sentimentelor, credințelor și ideilor noastre, și, expresiunea artistică a acestui moment rezultă de la armonizarea, sau asocierea factorilor estetici. Totul atîrnă de elementul ponderator al asocierii. Uneori instinctul poate predomina, din cauza prisosului energiei noastre fizice, alteori, predomină ideea ce avem de D-zeu, sau de natură și așa mai departe.

## FRUMOSUL ȘI LEGEA ESTETICA A ACTIVITĂȚII NOASTRE PSIHICE

Dacă frumosul este condiționat de starea noastră psihologică, putem oare spune, că conceptul său este arbitrar ?

Gîndesc, că frumosul este cu atît mai complet, cu cît satisface întreaga mișcare a activității noastre, cu cît în momentul emoționalității noastre iau parte toți factorii estetici și sînt satisfăcuți în urma luptei, în urma echilibrului static, ce se stabilește din nou în ființa noastră.

Arta reușește mai bine cu cît știe prin operele sale a exprima combinarea armonică a mișcărilor ideo-motrice cu acelea numite senzorio-motrice. Ea, într-adevăr, poate, de multe ori, produce efecte, care plac la toată lumea, efecte, preferate foarte mult de artist, și, pentru care tre-

buie să-şi dea toată osteneala spre a afla condiţiile în care trebuie să le producă. Astfel, frumosul, realizat după toate regulile estetice, nu este arbitrar ; relativitatea sa este absolută.

## FACTORII FRUMOSULUI

Dacă frumosul este produs prin împerecherea şi armonizarea factorilor estetici, care sînt într-un mod precis aceşti factori ?

Această problemă a fost necunoscută în vechime, întrucît frumosul era considerat, ca avînd o existenţă independentă de natura noastră psihică, şi, în timpurile moderne, abia formulată, soluţia ei a atîrnat mai mult de metafizica esteticienilor decît de rezultatele independente ale cercetărilor ştiinţifice.

Naturaliştii tind a recunoaşte că senzaţiile sînt singurii factori estetici ; idealiştii, la rîndul lor, recunosc, că ideile sînt esenţa frumosului.

Dar, nici senzaţiile, nici ideile nu pot în parte constitui frumosul, deoarece frumosul derivă, în realitate, de asocierea acestor două categorii de elemente estetice cu elementele inferioare senzaţiilor. Pe de altă parte, asocierea acestor elemente estetice subiective se face în conformitate cu adaptarea la mediile înconjurătoare.

Putem deosebi dar, două feluri de factori estetici : subiectivi, sau lăuntrici (interni) şi obiectivi, sau extrinseci (externi).

Factorii subiectivi sînt elementele cele mai esenţiale din care se alcătuieşte unitatea de compunere a vieţii sufleteşti, precum : reflexele, instinctele, senzaţiile, sentimentele şi ideile de tot felul.

Factorii obiectivi sînt : mediul fizic şi mediul social. [Constantin Leonardescu, *op. cit.*, pp. 345-353.]

# DETERMINISMUL PSIHOLOGIC ŞI NĂSCOCIREA ARTISTICĂ ŞI POETICĂ

Teoria reflexiunii în artă, ca şi aceea a inspiraţiunii nu pot explica invenţia artistică, sau poetică. Cum dar o vom putea explica ?

Fără a intra în alte amănunţimi, gîndesc, că invenţia este determinată de emoţionalitatea artistului, sau a poetului, care, la rîndul său, depinde de prisosul puterii sale sufleteşti, de stratificaţia, sau asociaţia ideilor sale individuale, modificată de mediul în care trăieşte.

Formele originale artistice, fără îndoială, sînt condiţionate de interiorul nostru şi de temperamentul nostru (fiziologic), sînt cu alte cuvinte determinate de condiţii interne şi externe.

Determinismul, prin urmare, este singura doctrină, chemată a explica invenţia artistică şi a înlocui astfel ideile vechi ale inspiraţiei şi reflexiunii. După această doctrină, formele artistice sînt hotărîte de asociaţiile psihologice interne, modificate de asociaţiile din afară corespunzătoare ca vibraţiile nervoase. Determinismul interior al asocierilor ideilor noastre, condiţionat de determinismul exterior, iată pe scurt, ce explică invenţiunea artistică.

Desigur, această invenţiune provine de la natura psihologică a artistului, modificată de mediul fizic şi social, adică de la modul cum sînt asociate în mintea sa ideile, reprezentaţiile, sentimentele etc., după puterea sa de emotionalitate.

Dacă artistul, sau poetul a conceput un subiect original, acesta a provenit din cauză, că mintea sa a fost alcătuită aşa, pentru a concepe acel subiect, din cauză că ideile sale s-au asociat într-un mod inconştient. Această asociere inconştientă a făcut neapărat pe artişti şi poeţi să se creadă inspiraţi. Neputînd a-şi da seama cum ide-

ile se prezintă în mintea lor fără multă osteneală au crezut, că o putere invizibilă le şopteşte la ureche asemenea idei !

Ştim din psihologie, că ideile se asociază prin continuitate, corelaţiune şi similaritate, fără ştirea şi participarea noastră. Ideea cea mai tare, cea mai intensă atrage la sine ideile corelative, similare şi continue. Această legătură cauzală a ideaţiei explică deşteptarea sentimentului poetic, sau artistic. Un sentiment, de ex., deşteptînd într-un poet o idee, acesta, la rîndul său, dezvoltînd acest sentiment, deşteaptă idei din ce în ce mai ascunse. Unitatea subiectului, firește, este dată de emoţionalitatea poetului, de sentimentul de care este predominat, ce deşteaptă ideile, ascunse, amorţite, păstrate în memorie. [...]

## DETERMINISMUL ŞI IMPERSONALITATEA ÎN ARTA

Această doctrină deterministă a invenţiei artistice se bazează pe studiul, ce s-a făcut de psihologi asupra ideaţiei inconştiente. Artistul, absorbit de sentimentul său, se uită pe sine, este ca un somnambulist, ca un inoptic, care nu-şi mai dă seama de cauzele, care-l fac să fie stăpînit de o pasiune.

Această stare, în care se găseşte artistul, sau poetul, absorbit în subiectul său, asemănătoare cu aceea, numită de Schopenhauer nirwană, iar de către mistici, stare de contemplare, de extaz, dacă ar fi continuă ar determina într-un mod mai precis caracterul impersonal al artei.

Artistul dispunînd de un prisos de forţe psihice, şi de un material adunat şi păstrat, cuprins în cele din urmă de un sentiment, concepe un erou, un tip, şi, identificîndu-se cu el îl concretizează prin forme sensibile. În acest

chip, Shakespeare s-a identificat, s-a întrupat cu atîtea caractere : în Hamlet, Othelo etc.

Dar neapărat, artistul oricît de pornit ar fi pentru artă, datorește succesul său și muncii sale personale. Pornirile artistice trebuiesc, firește, cultivate și exercitate. Un ignorant nu poate deveni poet, sau artist. Poetul trebuie să fie un bun psiholog, un dramaturg, un bun observator al societății, un romancier, un bun sociolog și psiholog ; în fine, un sculptor, un bun atomist și fiziolog. [Constantin Leonardescu, *op. cit.*, pp. 395-398.]

## INDEPENDENȚA ARTEI ȘI POEZIEI

Prin natura sa, arta este independentă, și, nu trebuie să se supuie decît legilor estetice, care-i prescriu de a plăcea, de a încînta, producînd emoții estetice.

Scopul său esențial nu este instrucțiunea, nici moralizarea lumii. Artistul și poetul n-au a se amesteca într-un mod direct în știință și educațiune, de teamă de a nu fi nebăgați în seamă. Misiunea lor este de a recrea de a ne desfăta, făcîndu-ne puțin să mai uităm necazurile, sau neajunsurile lúmii acesteia. Se știe, că nimeni nu vrea să ia de-a dreptul lecții de religie, de morală, sau de politică de la artiști, sau poeți. Cînd cineva, de ex., voiește a citi morală, sau politică se adresează la moraliști ; cînd voiește a se desfăta prin o ficțiune se adresează la poeți și artiști.

Dacă voiesc a petrece nu-mi place deloc să primesc lecții de morală. Așa-i făcut omul ! Se aseamănă cu un copil : cînd îi spui să se joace nu vrea !

Se pare, că fantezia nu ne încîntă decît cînd este liberă. Nu mai simțim nici o plăcere, cînd ni se face mo-

rală pe față, într-un mod direct. Orice operă poate să aibă morala sa subînțeleasă, ascunsă, dar, pe față nu ne interesează. [Constantin Leonardescu, op. cit., pp. 408-409.]

## ILARIE CHENDI

### (1872—1913)

Activul critic literar al primului deceniu al secolului al XX-lea s-a pronunțat nu numai asupra legitimității operației de judecare a operei de artă, ci și asupra unor probleme legate de statutul operei (Ce este opera ?), a naturii gustului estetic (numit „singurul infailibil" cel „care hotărăște în toate"), a judecății estetice, a raportului artă-morală, și nu, în ultimul rînd, a raportului artă-viață (emergența esteticului în viața cotidiană ar face ca aceasta să fie resimțită ca mai lipsită de brutalitate") și artă populară-artă cultă („singurul izvor liber a fi întrebuințat de orice poet e literatura populară" spunea mereu Ilarie Chendi). În articolul *Dreptul criticei (Foiletoane,* 1904), Chendi formulează pe marginea unui articol al criticului german Bartels cîteva idei asupra *adevărului* în judecata critică, a raportului dintre subiectiv și obiectiv în aprecierea operei de artă ș.a.m.d. Chendi, considerat adeseori ca precursor al esteticii sămănătoriste acordă o importanță crescută fondului național, a subiectelor cu tematică populară, criticînd virulent poezia simbolistă ca fiind „decadentă". Cu toate acestea, el a avut într-o oarecare măsură (nu întotdeauna în operația critică propriu-zisă, ci în formularea sporadică a unor idei estetice) conștiința inerentei legături dintre nucleul estetic al operei și elementele sociale, politice, morale, naționale, elemente care-l compun și determină. De asemenea, se întîlnesc la Chendi numeroase justificări ale impresionismului critic.

Am reprodus, în cele ce urmează, în cadrul unor titluri stabilite de noi unele fragmente și idei din volumul *Impresii literare* (1908) și din volumul postum *Schițe de critică literară* (1924).

Nu-i uşor a stabili : unde încetează opera originală şi unde începe pastişarea. E larg cîmpul cugetării omeneşti şi multe sînt punctele ce ne leagă. Aceleaşi situaţii deşteaptă gînduri şi simţiri deopotrivă, numai exprimarea lor diferă de la om la om. Ochiul ager însă deosebeşte pe imitator de scriitorul original, fie după modul cum imitatorul aşază ideile, fie după stîngăciile prin cari se trădează singur. [...]

Orice operă literară e şi o chestie de meşteşug. Vorba cu muzele care sărută pe poet şi cu inspiraţia care se coboară din înălţimile cereşti e luată de vînt. Nicăieri mai multă muncă, mai multă disciplină ca în atelierul artistului. Şi unde nu este această trudă, acest respect pentru seriozitate, avem de-a face cu distanţi, cu fanfaroni sau cu nişte bieţi cabotini.

Dar dacă munca unui scriitor într-o privinţă nu se deosebeşte de aceea a oricărui meseriaş, nu e tot astfel cu viaţa lui. El şi-o observă mai adînc şi o simte mai intensiv. Fie că e visătorul care se lasă pradă valurilor ce-l înalţă sau doboară, fie că e realistul care soarbe paharul plin de sucurile vieţii, el nu trăieşte după calapodul tuturor oamenilor de duzină. [Ilarie Chendi, *Pagini de critică*, Bucureşti, E.P.L., 1969, pp. 245-247.]

Iar arta şi literatura trebuie să fie comunicative. Să-ţi dea căldură, să-ţi dea senzaţia vieţii... Lăsaţi deci trecutul în seama oamenilor de ştiinţă ! Vreun dascăl cărunt să studieze vremile lui Ramses, şi un iscusit săpător să caute aur prin ruinele domurilor uitate. Vreun călător îndrăzneţ să se inspire de palida vegetaţie a Polului Nordic. Iar noi să stăm acasă, cu gîndul şi cu inima. [Ilarie Chendi, *op. cit.*, p. 237.]

Ce-mi tot daţi cu „arta imorală" ? Nu e nimic imoral în ceea ce ne mişcă, ne emoţionează, ne îndeamnă la via-

ță. Nu recunoaștem decît bine și rău, frumos și urît, util și primejdios. Și nimeni nu e atît de jos să nu știe alege între una și alta. [Ilarie Chendi, *op. cit.*, p. 238.]

Împreună cu el Oscar Wilde străbate tot mai mult teoria lui asupra moralei în artă :

*„Nu există cărți sau opere de artă morale sau imorale, ci cărți sau opere de artă bine sau rău alcătuite."*

Criticii noștri să-și însemne bine acest adevăr limpede, pentru că de fapt nu există scriitori morali sau imorali, ci scriitori buni sau răi, cu sau fără talent. Justă este critica numai cînd se conduce din acest punct de vedere și consideră drept morală orice lucrare de talent.

Firește că această concepție a moralității n-o să convină partizanilor „cumințeniei", deoarece „cuminte" înseamnă tocmai lipsa de culoare, mediocritatea, sărbezimea, deci imoralitatea ca talent, forță și artă. [Ilarie Chendi, *op. cit.*, pp. 272-273.]

Copii ai artei, ei, poeții, sînt oameni liberi, ca păsările cerului și ca biblicii crini ai pămîntului. Ca să-i pătrunzi, trebuie să te înalți cu simțirea pînă la dînșii, să știi primi cu ochiul armonia culorilor și cu sufletul melodia cerească. De-i tînăr să te avînți cu visu-i dintîi, și de-i bătrîn să te cobori pe scara amintirilor spre trecutu-i mocnit.

Dar nu, tu ești omul școalei, și judecata ta e rigidă ca o formulă algebrică fixată de alții. Tu ești obiectiv, și sufletul tău nu simte ecouri ; pian stricat ale cărui clape nu sună. Dar tu știi în schimb „ce-a zis Taine" și „ce-a xis X", și cu ce-au zis ei, tu vii și măsori pe bietul artist cum ai măsura un obiect cu cîntarul. Și-l tai, și-l spînzuri, și-l categorisești ca după litera fixă a legii, parcă arta, simțirea s-ar putea strînge în cîteva paragrafe.

Ei, dragul meu, legile sînt moartea poeziei ! [Ilarie Chendi, *op. cit.*, p. 276.]

În critica literară, ca și în istorie, natural că nu se tratează decît despre stabilirea adevărului. Dar unul este adevărul obiectiv și altul cel subiectiv, în contra căruia țipă astăzi atîta lume. Vrînd să fii obiectiv în critică, îți ajunge să fii un dascăl cumsecade, bun înregistrator, plicticos în argumente și fără ca scrisul tău să poarte nici cea mai mică notă a individualității. Dar, vai, astăzi și concepția adevărului în artă a mai evoluat. Judecătorul de acum ține ca în aprecierile sale să nu fie mașină, ci să rămînă el, să fie totdeauna personal, sau obiectiv, pînă în cele mai mici detaliuri. În orice pagină, în orice rînd tipărit, trebuie să fie o fibră din nervii lui, viață din viața lui. Cunoscutul drept al personalității!

Orice critică este o ciocnire între personalitatea artistului și aceea a criticului. Se întîmplă însă că personalitățile nu sînt deopotrivă. Nu vei întîlni în natură două flori sau două frunze, necum două suflete atît de congruente încît să nu prezinte deosebiri de tot felul. Iar în lupta de idei mai ales, aceste deosebiri ies la iveală. În alegerea pentru idealurile vieții, care nu este decît un concurs între diverse personalități, ciocnirile sînt inevitabile. Fiecare va căuta să-și opună voința. Fiecare va voi să fie o completare sau o corectură a celeilalte părți. Și din această firească pornire naște negațiunea, care este arma criticului subiectiv, întrebuințată la fiecare pas. Nu e o plăcere diabolică și vinovată deci este negațiunea, ci un fenomen firesc al procesului de cugetare critică, fără de care determinarea adevărului ar fi adeseori cu neputință. [...]

Că ea nu creează, este foarte adevărat, pe cum bunăoară nici istoricul nu creează în mod direct. Amîndoi, criticul ca și istoricul cîntăresc și sistematizează valorile date, pătrund în adîncul sufletelor și faptelor certe, pe

cînd adevăraţii producători, aceia care creează din fantezia lor, sînt numai artiştii şi poeţii.

Dar dacă este adevărat că criticii nu sînt de-a dreptul producători pozitivi, ci operează mai mult cu elemente cunoscute, nu se poate în acelaşi timp tăgădui că, avînd o personalitate a lor proprie, în munca lor ei se diferenţiază treptat în cugetare şi simţire şi ajung adeseori să creeze o operă trainică de cea mai aspră realitate. Dintr-un poet de-a doua mînă, ca şi dintr-un geniu, ei reuşesc să ne dea pamflete şi monografii, ale căror subiecte trăiesc şi ale căror forme se încheagă artistic. O idee lansată de artist, ei o dezvoltă şi-i dau strălucire ; şi adeseori talente necetite şi de mult dispărute nu mai trăiesc în opinia publică prin scrisul lor decît prin icoana făcută de critici. Aşa că se poate cu dinadinsul vorbi de o margine, în care criticul încetează a mai fi negativ şi trece de-a dreptul în rîndul scriitorilor productivi... [Ilarie Chendi, *op. cit.*, pp. 385-387.]

Să privim mai de aproape la acest tiran care hotărăşte în toate : la gustul în literatură, la singurul infailibil. Teoriile cele mai complicate, învăţătura cea mai îmbîcsită se sfarmă de puterea simplă şi convingătoare a gustului. El singur ne călăuzeşte în toate şi ne determină progrese şi curente.

Gustul este o însuşire cu care te naşti, un talent ca oricare altul, pe care îl moşteneşti şi pe care poţi să-l cultivi şi să-l dezvolţi în cursul vremei. El este acea facultate sufletească de a prinde repede şi sigur orice armonie de tonuri, de culori şi de mişcări în manifestările firei şi ale vieţii omeneşti, de a-ţi da seama cu uşurinţă de tot ce-ţi atinge mai plăcut simţurile şi-ţi face viaţa mai frumoasă.

Un om de gust fiind mai mult sau mai puţin şi un artist, el nu poate fi confundat cu omul de ştiinţă. Raţiunea rece nu poate să înlocuiască niciodată podoaba gustului. Şi oricît s-ar încerca cineva să-şi însuşească

din cărți această calitate, el nu va reuși, căci impresiile primite din afară nu atîrnă numai de voința și de cunoștințele fiecăruia.

Împotriva acestui adevăr se păcătuiește mult la noi. Un om cu oarecare cultură se crede numaidecît chemat să dea direcțiuni estetice. Lipsit de putința de a se impresiona sincer și a cunoaște și gusta frumosul pe cale firească, el se conduce de regule fixe, de norme stabilite de alții, sau înlocuiește gustul și priceperea cu o neîncetată frazeologie și cu dibuiri pe nimerite. Arta selecționării precise este străină la acest fel de judecători. [Ilarie Chendi, *op. cit.*, p. 399.]

## ARTA ȘI VIAȚA. POEZIA POPULARĂ

Te doare să vezi ce mic este rolul frumosului și al armoniei în viața celor mulți, cît de greu le descoperă, deși se ascund și se îmbie pretutindeni în jurul lor. Arta, în genere, cuprinde o parte infimă în preocupările lor zilnice. Lozinca lui Ruskin „Poporul are nevoie de artă și de frumos, ca să-și trăiască viața mai complet" n-a pătruns pînă la noi.

Sînt însă dispus a atribui vina pentru asta nu atîta publicului, cît acelora cari îi fac educația artistică și au datoria de a-i cultiva gustul pentru frumos — în primul rînd, scriitorilor. [...]

Am avut atîția reprezentanți ai „frumosului în sine" și ai „artei pentru artă" și nici unul n-a reușit să-și popularizeze principii în straturile cele largi ale poporului în așa măsură ca să deștepte conștiința pentru artă și să stabilească credința că frumosul e un surogat al vieții.

Măcar că predispozițiile există! Românul de felul său are înțeles pentru armonia formelor; soția sa e meșteră în compoziția de culori la țesături; copiii săi cînd pornesc pe drumul iubirei se pierd în melodiile cele mai

duioase. De decenii încoace însă, nu se observă nici o evoluție, căci gusturile au rămas tot așa de primitive; rolul tradițiilor, obiceiului și al instinctului în viața intimă a rămas tot preponderat. În străinătate a străbătut cel puțin înțelesul pentru arta aplicată. Țărani și meseriași și întreaga clasă de mijloc știu să-și întocmească o casă și o grădină după anumite norme ale frumosului. Noi ne arătăm refractari și față de atît. Și n-ar fi astfel dacă scriitorii ar înțelege odată că precum arta are nevoie de popor, tot așa poporul trebuie să se împărtășească de o educație artistică mai serioasă. [Ilarie Chendi, *op. cit.*, pp. 223-224.]

Literatura e ca și pămîntul acestei țări. Frumos pămînt! Dar cultivat în pripă și cu o îndemînare ce nu întrece pe cea primitivă, el nu produce decît o parte din tezaurul de roade ce poartă în sîn. Veni-va însă vremea cînd dragostea pentru pămînt va crește, cînd fiecare colț al întinselor cîmpii și bunele însușiri ale celor ce muncesc se vor înmulți. Atunci vom intra în rîndul popoarelor apusene, o țară bogată, cu-o literatură bogată. [Ilarie Chendi, *op. cit.*, p. 233.]

Singurul izvor liber a fi întrebuințat de orice poet e literatura populară. Poezia poporului e anonimă și e a tuturora. Nimic nu poartă caracterul unor personalități distincte, cari și-ar putea reclama paternitatea. *Ce te legeni codrule?* e o pastișare admirabilă după o poezie populară și nimeni nu i-a făcut lui Eminescu vreo vină. Dimpotrivă, de la Alecsandri încoace se insistă mereu asupra trebuinței de a prelucra atîtea motive frumoase din popor.

Adevărat însă că nimeni nu-și poate înscrie numele în istoria literaturii decît cu zestrea propriei cugetări și simțiri. Imitatorii nu aduc nimic și nu au nici un rol serios; ei sînt niște bieți vulgarizatori de forme și de idei străine. [Ilarie Chendi, *op. cit.*, p. 246.]

## GARABET IBRĂILEANU

**(1871—1936)**

Critic și istoric literar recunoscut pentru consecvența opțiunilor sale de ordin cultural, Garabet Ibrăileanu s-a afirmat în aceste domenii timp de patru decenii. Autorul *Spiritului critic în cultura românească* (1909), a *Cursului de estetică literară* și a *Istoriei literaturii moderne* (1909—1910 ; 1925—1926), n-a scris propriu-zis o „estetică" în sensul clasic al termenului. Chiar *Cursul de estetică literară* este, de fapt, o încercare de „poetică literară", deci o estetică specială, aplicată.

Concepția sa estetică vine în mare parte în prelungirea direcției deschise și impuse de Constantin Dobrogeanu-Gherea. Ceea ce susține permanent Ibrăileanu este o analiză complexă a fenomenului artistic el acordînd importanță determinantă factorilor sociali, celor istorici și celor care țin de structura individuală a creatorilor. În acest sens, întreprinde o analiză istorică și tipologică a spiritului critic în cultura românească și formulează o serie întreagă de judecăți de valoare asupra operelor de primă mărime sau mai modeste ca semnificație ale artei și literaturii noastre vechi, moderne și contemporane. Specificul național al literaturii este analizat atît prin apelul la factorii obiectivi (condițiile social-istorice) cît și la cei subiectivi (temperamentul ș.a.). Sintetic, Garabet Ibrăileanu susține în această ordine de idei în *Caracterul specific național în literatura română* (1922) : „valoarea estetică a unei opere literare e strîns legată de originalitatea ei specifică de fond și formă. Se poate spune că dintre doi scriitori cu un egal talent nativ, acela va fi mai mare, în opera căruia se va simți mai puternic sufletul poporului și se vor oglindi mai bogat și mai bine realitățile vieții naționale".

În articolele sale critice, se analizează, de asemenea, ocazional probleme de competența esteticii : funcția socială, estetică și educativă a artei (*Înrîurirea artei*, 1894), sau importanța „formei" în estetică *(Originalitatea formei)* 1894. În ceea ce privește această ultimă chestiune se consideră că separația dintre formă și con-

ținut este mai mult „o deosebire logică", între acestea existînd un „paralelism perfect", fiecare stare sufletească avînd și „forma sa corespunzătoare".

Reproducem, în continuare, utilizînd ediția de *Opere*, îngrijită de Rodica Rotaru și Al. Piru, vol. 1, 4, 5, 7, principalele fragmente „estetice" din creația critică a lui G. Ibrăileanu.

## „REPRODUCEREA" REALITĂȚII

Am vorbit altădată [...] de aprecierea realității de către scriitor, de atitudinea scriitorului față de viața zugrăvită în opera sa, față cu realitatea transplantată în opera sa. Am arătat că în acea atitudine găsim toată personalitatea poetului, cu atîta mai mult cu cît are una mai puternică. Melancolia rasei anglo-saxone la Shakespeare, orgoliul acelei rase la Byron, umorul lui Swift ; individualismul ca protestare împotriva turtirii individului de către societate în Ibsen ; disprețul pentru viața măruntă și prozaică a „burghezului" în Flaubert ; lipsa de idealism religia plăcerii și deci frica de moarte în Maupassant ; religia suferinței și disprețul pentru normalitate în Dostoievski etc.

Dar cum redă „realitatea" un scriitor ? Care realitate ?

„Realismul", zugrăvirea realității pentru realitate, concepția unui scriitor — placă fotografică, n-a fost susținută nici de cei mai încăpățînați „realiști", pentru că această ipoteză e în dezacord cu principiile elementare de psihologie. Nici chiar vechea concepție psihologică asociaționistă, care consideră pe om ca un receptacol pasiv de senzații, nu poate justifica această teorie a artei, pentru că chiar acea concepție psihologică susține că senzațiile și asociațiunile lor sînt determinate de ceea ce se numește masa aperceptivă a individului, masă care variază de la om la om, care deci, imprimă o personalitate asociațiilor.

Dar teoria psihologică e părăsită azi. Nu e locul aici să intrăm în detalii psihologice, vom aminti numai de marea însemnătate ce o are azi, în concepțiile psihologiei, spontaneitatea individuală.

Organul nostru psihic selectează, alege și combină absolut într-un chip personal, deci original. Teoreticienii artei pentru artă, care consideră pe scriitor ca o pînză pe care se așază, fără preferința lor, imaginile lumii din afară, vorbesc în numele unei concepții psihologice, care n-a existat niciînd, pe care n-ar putea-o nici primi. Teoria artei pentru artă nu este concluzia teoriilor lor psihologice, care n-a existat niciînd, pe care n-ar putea-o nici primi. Teoria artei pentru artă nu este concluzia teoriilor lor psihologice. Teoreticienii artei pentru artă, dacă ar căuta să-și justifice teoria lor prin psihologia pe care au învățat-o în școli — fie și vechea psihologie — n-ar putea-o face.

Și de aceea, nici „realiștii" cei mai încarnați n-au putut să nu recunoască colorarea realității de către personalitatea scriitorului. „Arta, zice Zola, care a fost un sectar al naturalismului și nu un estetician (deși d. Maiorescu îl citează cu autoritate), este un colț de natură trecut printr-un temperament". În contra artei pentru artă ajunge și atîta, dar, din punct de vedere al adevărului, nu e complet.

Ce „colț" ?

Acest „colț" nu este oricare, ci variază de la un scriitor la altul. Mi se pare că Amiel e acela care a spus că un peisaj e *„un état d'âme"*, o stare sufletească. Și acest pătrunzător analist de sine însuși știa bine ce vorbește. Și dacă sisteme filosofice, ca al lui Schopenhauer Nietzsche etc., nu sînt decît expresia unor „stări sufletești", autorii lor fiind temperamente de artiști, apoi este aproape de mintea omului că o operă de artă va fi, cu atît mai mult, expresia unei stări sufletești, a unui *„état d'âme"*.

Orice operă de artă, romanul, ca și poezia lirică, ca și drama, este expresia unei concepții asupra vieții — o filosofie a stărilor sufletești, o *„philosophie d'états d'âmes"*.

În Ibsen e un Nietzsche temperat, deci sănătos ; în Maupassant e un Taine, chiar un Schopenhauer mai obiectivist. Da, poetul, aci, e mai obiectivist decît filosoful.

Și dacă este așa, atunci e clar că poetul nu numai va percepe realitatea conform cu temperamentul său, dar încă va selecta, va alege din realitate, ceea ce, într-un sens sau altul, va fi expresia sentimentalității sale, justificarea sentimentalității sale.

Un Ibsen va alege acele conflicte între pornirile individului și morala socială în care individul are dreptate *(Stîlpii societății, Nora* etc.) ; un Zola va alege, de pildă, acel aspect al amorului în care bestia ucide omenescul *(Une page d'amour)* ; un Dostoievski va alege acele conflicte în care individul normal triumfează prin stupiditatea-i asupra celor anormali *(Idiotul)* etc.

Să iau din literatura noastră un exemplu de care m-am mai ocupat.

Un critic a pretins că d. Sandu-Aldea nu putea să nu simpatizeze cu Niță Mîndrea, în contra țăranului Doca, pentru că Doca e și reprezintă pe țăranul rău, pe țărănimea aceea care e o primejdie pentru acumularea tihnită a bogăției arendășești. Foarte bine ! Dar cînd în țara aceasta sînt țărani care sufăr ei din partea arendașilor, și acest conflict e încă cel obișnuit, alegerea unui conflict, și încă a celui neobișnuit, în care țăranul e cel vinovat și persistența, frecvența în alegerea acestui fel de conflict nu este significativă, cum e significativă la Ibsen alegerea conflictelor în care individul are dreptate ?

Vă închipuiți pe Ibsen alegînd acele conflicte în care morala curentă să aibă dreptate ? Pe Flaubert, alegînd acele conflicte în care „burghezul" să fie idealizat și intelectualul ridiculizat ? Pe Eminescu ilustrînd egoismul și stupiditatea omenească într-o scenă din vremea și cu par-

ticiparea răzeşilor lui Ştefan cel Mare ? Pe Goga zugrăvind suferinţa unui „stăpîn" al gliei din pricina răutăţii unor „clăcaşi" ?

Stîlpii societăţii e exprimarea unei stări sufleteşti şi a unei concepţii, ca şi Madame Bovary. Şi de aceea Niţă Mîndrea nu e egal numai cu sine însuşi, este significativ pentru starea sufletească a d-lui Sandu-Aldea.

Artistul e un om, un om mai puternic decît noi, cu preferinţi şi cu sentimente mai adînci decît noi, şi — încă o dată ! — nu numai că ne vom permite să-l întrebăm ce fel de om e, să vedem ce „realitate" îl atrage şi cum o apreciază.

Cele ce spuneam aici nu sînt concepţii arbitrare ale noastre : sînt concluzii inevitabile ale primelor elemente de psihologie, care se găsesc în tratatele elementare ale acestei ştiinţe.

Că preferăm unui *vir dicendi peritus* — este şi aceasta mare lucru : talentul — pe un *vir bonus dicendi peritus* — aşteptăm încă pe acela care să ne-o reproşeze. [G. Ibrăileanu, *Opere*, vol. 4, pp. 50-53.]

## ÎNRÎURIREA ARTEI

Că arta are înrîurire, asta nici nu se poate discuta. Că arta poate avea şi o înrîurire rea, ca şi una bună, asta iarăşi nu mai are nevoie de dovadă. Este însă chestia : care-i înrîurirea artei ?

Pentru a răspunde la această întrebare, trebuie să avem în vedere ce este un artist. Un artist este un om care, din pricina organizaţiei sale nervoase, simte mai mult decît noi şi are şi puterea de a întrupa în forme alese şi sugestive simţirea sa.

Artistul, prin urmare, ne sugerează simţirea sa. Este întrebarea : artistul poate sugera, poate captiva pe ori-

cine ? Poate avea înrîurire asupra oricui ? Desigur că nu, căci pentru ca să-ți sugereze simțirile sale trebuie ca tu însuți să fii sugestibil de aceste simțiri, adică să ai o stare sufletească asemănătoare cu a artistului. De aicea nu urmează că trebuie să ai o stare sufletească identică, căci atunci un artist n-ar avea înrîurire asupra nimănui, căci nu sînt doi oameni cu o identică stare sufletească, precum nu sînt doi oameni cu o figură identică. A avea aceeași stare sufletească însemnează a avea același fel general de a simți, gîndi și voi.

Însă cine poate fi sugestibil de simțirile unui artist, cine, cu alte cuvinte, are o viață asemănătoare sufletească cu a lui ? Desigur, aceia care au trăit și s-au dezvoltat în și prin aceleași împrejurări sociale ca și dînsul. Prin urmare, va înrîuri asupra celor din clasa sa, căci numai aceștia vor fi sugestibil de simțirea sa. Se înțelege că aicea nu-i vorba de aparținerea, de fapt numai, la o clasă oarecare, dar e destul ca artistul să reprezinte interesele unei clase și să le întrupeze.

Am văzut asupra cui poate înrîuri un artist și am ajuns la concluzia că el înrîurește asupra celor cu aceeași simțire ca și dînsul. Să luăm cîteva exemple.

Eminescu place păturei culte. Chipul cum privește el amorul, femeia, de pildă, este chipul cum o privește această pătură. El, ca și pătura cultă, dorește o femeie molatecă, frumoasă, eterică, cu care să steie „pe prispa cea de brazde", cu care să se consoleze de decepțiile vieții. Închipuiți-vă acuma un țăran, destul de cult ca să înțeleagă arta, care muncește pămîntul 16 ceasuri pe zi și care nu poate ține slugi acasă. El va admira pe acel artist care va avea ca ideal o femeie voinică, harnică, muncitoare, gospodină.

Alt exemplu : Zola, ale cărui romane, în mare parte, sînt cantaridă tipărită, va plăcea, va fermeca pe burghezi, cari din pricina trîndăviei și a bogăției, făcînd abuzuri sexuale, sînt storși, dar cari totuși voiesc cu orice preț

să mai jertfească Venerei — căci trebuie să petreacă ; și nu va fermeca, nu va avea o influență sugestivă asupra unui muncitor care nu-i nici scurs, nici enervat, căci n-a făcut nici abuzuri și nici nu duce o viață trîndavă și pentru care relațiile sexuale nu-s singura ocupație, dar ceva secundar.

Dar arta e o armă admirabilă în lupta de clase, și ca atare înrîurirea ei este foarte însemnată, de aceea voi mai aduce cîteva pilde.

Așa, aceste romane ale lui Zola sînt, chiar fără s-o vrea el, o armă teribilă împotriva burgheziei, căci, contribuind la putrezirea și degradarea ei morală și chiar la căderea lor, lucru dealtmintrelea simplu și întocmai ca în domeniul economic, unde tot el își apropie pieirea prin concentrarea bogățiilor și perfecționarea mașinismului.

Alt exemplu : un artist socialist, un proletar, dînd o formă sugestivă simțirilor și dorințelor proletare, va îmbărbăta pe tovarășii săi și va contribui la apropierea țelului.

Prin urmare, arta e o armă de clasă și anume :

Arta unei clase care poate e o armă contra sa însăși, căci îi grăbește descompunerea morală.

Arta unei clase care se ridică mărește forța și încrederea acestei clase, pe de o parte, iar pe de alta, vîră groaza în inima clasei care piere. [G. Ibrăileanu, *Opere*, vol. 5, pp. 523-525.]

## ORIGINALITATEA FORMEI

Cînd vorbim despre formă nu trebuie să ne închipuim că avem de a face cu ceva existent de sine, că ar fi o deosebire obiectivă între formă și fond, căci atunci am face o mare greșeală, am cădea în metafizică. Deosebirea

între formă și fond e mai mult o deosebire logică, menită a ne ușura analiza în chestiile de estetică. Din punctul de vedere obiectiv, ea nu există, căci o bucată literară, o poezie, de pildă, nu-i altceva decît exprimarea unei stări sufletești, iar o stare sufletească exprimată e un fenomen pe care îl putem descompune numai din punctul de vedere logic, dar nu-l putem, în mod obiectiv, tăia în două, în formă și fond, căci una fără alta nu pot exista și nimeni n-a văzut nici formă, nici fond separate.

Ceea ce noi numim formă e chipul de a exprima cutare sau cutare stare sufletească, cu alte cuvinte, chipul în care se manifestează în afară o stare sufletească oarecare...

Dacă este așa, atunci e evident că între ceea ce numim formă și între fond există o legătură, un paralelism perfect, că orice stare sufletească își are și forma sa corespunzătoare.

Aceasta e așa de adevărat încît, dacă analizezi o poezie, vezi imediat că măsura, ritmul se schimbă necontenit, după cum se schimbă și starea sufletească. Luați *Satira a IV-a* a lui Eminescu și veți vedea că, la început, unde ni se descrie o sară admirabilă, liniștită, ritmul e și el lin ; mai apoi, cînd ni se descriu convorbirile amoroase și pătimașe, ritmul e și el repede neînfrînat.

Este sigur că Eminescu nu s-a gîndit să întrebuințeze anume aceste variații de ritm, ci ele au ieșit inconștient, pentru că așa cereau stările sufletești corespunzătoare.

Și dacă în aceeași poezie forma variază paralel cu fondul, adică, dacă în aceeași poezie nuanțele de stări sufletești se manifestează fiecare așa cum este, apoi e învederat că un temperament, un poet al cărui suflet e o combinație de stări sufletești deosebite de ale altor poeți va trebui numaidecît să-și aibă forma sa deosebită, corespunzătoare cu felul stărilor sale sufletești. Vorbesc, bineînțeles, de un poet sincer, adică de un poet care toarnă în versuri simțirea sa fără nici o meșteșugire, fără nici

un calcul. Un asemenea poet nu va putea împrumuta forma, căci sentimentele şi ideile fiind izvorîte din propria-i personalitate, nefiind calculate, cîntărite, căutate, se vor manifesta conform cu ele însele, deci într-o formă proprie.

Aceasta nu este o concluzie căpătată numai prin deducţii, ea concordează perfect cu realitatea. Dacă luăm poezia noastră cea mai de dincoace, vom observa că cele spuse mai sus se ilustrează perfect. Eminescu a fost un mare poet, el a avut un temperament puternic, a fost de o sinceritate fără samăn, n-a meşteşugit, n-a calculat — şi Eminescu a venit cu o formă nouă, forma corespunzătoare temperamentului său. După Eminescu, în timp şi în valoare, citäm pe Beldiceanu şi Coşbuc, care au venit, de asemenea, cu o formă proprie.

Între Eminescu şi aceştia, din punctul de vedere cronologic, mai avem şi alţi poeţi de talent, cari n-au adus o formă proprie. Aceasta însă nu răstoarnă întru nimica cele spuse de noi mai sus, dimpotrivă, atunci cînd vom arăta gradul talentului lor, în ce constă el, şi cauzele lipsei de formă originală la ei, atunci, zic, se va vedea că departe de a restaura, această lipsă de formă originală întăreşte şi întregeşte cele spuse de noi mai sus. [...] [G. Ibrăileanu, *Opere*, vol. 5, pp. 526-527.]

## ÎMPRUMUTAREA FORMEI

În originalitatea formei din numărul trecut am spus că împrumutarea formei nu e un fenomen ce ar răsturna explicaţia noastră în privinţa legăturii dintre formă şi fond, dar că dimpotrivă, această împrumutare întăreşte încă această explicaţie.

Pentru a vedea, vom analiza eminescianismul și, arătînd pricinile lui, vom înțelege de ce împrumutarea formei nu răstoarnă cele spuse de noi în articolul trecut.

Eminescianii sînt de două feluri : cei fără talent și cei cu talent.

Acei cari nu-s poeți, adică simpli muritori, nu zic că nu vor fi simțind nimica, căci toți oamenii simt mai mult ori mai puțin și toți au simțămîntul frumosului, dar simțirea lor n-atinge gradul acela, de la care mai în sus începe a fi poet cineva. Toți simțim, dar nu toți simțim așa de tare ca să putem fi poeți.

Acești poeți eminesciani, fără darul poeziei, cetind pe Eminescu și găsind într-însul expresia tendințelor și simțămintelor lor, devin admiratorii marelui poet, firește. Pînă aicea ajungem toți. Însă unora dintre noi, muritori de rînd, ne vine și nouă gustul să facem poezii. Și cum Eminescu a întrupat așa de frumos tot ceea ce am putea spune noi, începem să parafrazăm bucăți de ale lui, și iată-ne poeți ! Așa că nu numai cuvîntul e de vină — cum cred unii — adică nu numai muzica eminesciană e aceea care robește pe acești tineri, ci și fondul. Căci dacă ar fi vorba numai de cuvînt, atunci n-am putea explica eminescianismul, pentru că cuvinte au mai avut și alți poeți, nu numai Eminescu... Se pare că-i la mijloc domnia cuvîntului numai, pentru că acești eminesciani nu spun nimica decît cuvinte, chiar cînd parafrazează pe Eminescu ; însă pricina eminescianismului nu-i pur și simplu cuvîntul.

Și — observ în treacăt — în această domnie nu numai a cuvîntului, ci și a fondului, găsim noi un argument puternic și hotărîtor pentru explicarea socială a poeziei lui Eminescu — această putere a fondului lui asupra tinerimii vine de acolo că el a întrupat aspirațiile și simțirile și unei întregi pături, pe care apoi a robit-o sieși.

Din cele spuse mai sus vedem clar că această specie de eminesciani luînd fondul iau și forma corespunzătoare,

deci pînă aicea nu se contrazic întru nimica cele spuse de noi în articolul trecut, ci tocmai se întăresc.

Avem însă o altă specie de eminesciani, eminesciani talentați, adică temperamente poetice.

Dacă cercetăm lucrările acestora, atunci vedem că fondul lor, ceea ce simt ei, deși mai mult sau mai puțin original, e însă tot de soiul simțirei lui Eminescu, cu alte cuvinte, sufletul acestor poeți e un rezultat în același chip al aceloraşi împrejurări sociale.

Dacă acești poeți ar trăi fără să se cunoască unul pe altul şi fără să fi cetit pe Eminescu, este evident că ei ar fi întrupat simțirea lor firească într-o formă proprie : poetul A în forma X, poetul B în forma Y, etc...

Însă, fiindcă ei toți au cunoscut pe Eminescu, au căzut jertfe lui, pentru că ei au găsit la dînsul o formă, care pe lîngă că e superioară formei ce ar fi creat-o ei, dar încă şi perfect corespunzătoare cu sentimentele lor, căci, cum am spus, aceste sentimente sînt de soiul celor ale lui Eminescu. Acest fenomen — împrumutarea formei — este foarte natural şi simplu : cînd vrei să întrupezi ceva într-o formă frumoasă, dacă un lucru de soiul acestui ceva a fost întrupat de un altul mai mare decît tine, numaidecît îți va veni în gînd chipul, mijloacele cu care cel mai mare decît tine a exprimat lucrul asemănător cu acel ceva al tău, şi atunci vei împrumuta forma, chipul de exprimare al celui mai mare decît tine.

Aşa că, un poet care simte că şi Eminescu ar trebui să aibă temperamentul foarte puternic, adică să fie un poet mai mare decît Eminescu sau cît dînsul, ca să poată avea o formă proprie. Altmintrelea, dacă are o forță mai mică, nu va putea fi independent, va trebui să cadă rob lui Eminescu — cum se şi întîmplă. Un poet, însă care are alt fel de lume sufletească, cum e Coşbuc ori Beldiceanu, n-are nevoie, pentru a avea o formă proprie, să fie de talia lui Eminescu — deosebirea de fond îi garantează originalitatea formei.

Din aceste cîteva cuvinte de mai sus se vede bine că împrumutarea formei nu contrazice ideea expusă de noi în numărul trecut că : orice fond își are și forma corespunzătoare, căci, după analiza de mai sus, vedem că fondul eminescianilor nu-i deosebit, că ei împreună au un fond, ca să zic așa, colectiv, a cărui formă e a celui talentat, a lui Eminescu.

Pentru a încheia, vom rezuma ambele articole :

O lucrare literară, din punctul de vedere psihologic, e exprimarea unei stări sufletești. Cum e starea sufletească e și forma. Un temperament sincer, puternic, deosebit de alte temperamente, va avea o formă originală. Un temperament mai slab va împrumuta forma simțirilor sale de la un alt temperament mai puternic, asemănător, care a găsit cea mai frumoasă formă pentru felul de simțire al acestui fel de temperament... [G. Ibrăileanu, *op. cit.*, pp. 528-530.]

## [SPECIFICUL NAȚIONAL ÎN ARTĂ ȘI LITERATURĂ]

[...] Deosebirea de conținut dintre cele două literaturi, cea moldovenească (și ardeleană) și cea muntenească, este și una de valoare ?

Desigur.

Am arătat [...] că poezia muntenească e mai influențată de literaturile străine decît cea moldovenească. E aproape însă de mintea oricui că un lucru imitat — e o imitație și că în artă imitația e tot o imitație. Și dacă s-ar pune scriitorii români pe două coloane — într-o coloană după talent și în alta după gradul în care au imitat sau nu — credem că cei mai talentați ar coincide de cele mai multe ori cu cei mai naționali. („De cele mai multe ori", și nu întotdeauna, pentru că lipsa de imitație,

singură, nu poate ține loc de talent.) Această „lege" se verifică chiar prin cei doi scriitori munteni citați mai sus, căci nu credem să fie o simplă întîmplare că Brătescu și Caragiale sînt totodată și cei mai însemnați prozatori munteni și prozatorii munteni care au zugrăvit lucruri mai ale noastre, numai ale noastre și văzute prin proprii lor ochi, nu prin cărțile citite.

Dar să intrăm mai în miezul lucrurilor, să ne apropiem mai mult de ceea ce poate fi o „dovadă" — pe cît se poate dovedi ceva în ținutul esteticei.

Există o constatare, ajunsă banală de adevărată ce e, și anume că influența literaturii populare asupra celei culte a fost o cauză esențială de înviorare și de progres estetic a celei din urmă. Această influență însă s-a exercitat cu adevărat numai în Moldova, unde a și apărut și a fost cultivat așa-numitul „curent poporan". Dar ce lucru poate fi mai „al nostru" decît literatura populară — opera literară, în care se oglindesc cele două mii de ani de viață subiectivă și obiectivă a poporului român în mediul natural, în care a fost el menit să trăiască ?

Și nu poate fi nici o îndoială că dacă Alexandrescu (natură profundă și cu o puternică rezonanță la lumea înconjurătoare) ori Bolintineanu (care a fost un adevărat poet, orice s-ar zice, într-o privință mai „poet" decît Alecsandri), nu poate fi nici o îndoială că dacă acești doi poeți ar fi trăit, ca bardul de la Mircești, în atmosfera și cultul poeziei populare, n-ar fi fost mai buni decît sînt.

Pînă spre 1880, în vremea cît s-a format limba literară și s-au pus începuturile unei literaturi naționale, literatura populară a fost un factor indispensabil al literaturii culte. Cel mai bun, singurul prozator artist muntean din vremurile acele, Odobescu, este un fervent iubitor și admirator al literaturii populare. Și credem că nu e, iarăși, o întîmplare că acest singur artist al prozei muntene dinainte de 1880 este și singurul reprezentant al curentului poporan din Muntenia din acea vreme și, încă,

un reprezentant al curentului istoric — unul care „șterge colbul de pe cronice bătrîne" — un alt curent care a fost un factor însemnat al literaturii române, pentru că „cronicile", aproape ca și poezia populară, conțin lucruri „ale noastre", foarte naționale. Originalitatea națională a primului prozator român, a lui C. Negruzzi, se datorește și poeziei populare, și „cronicilor bătrîne".

Iar — ajungem acum la cel mai mare scriitor al nostru — opera lui Eminescu, marele pelerin în toate ținuturile românești și însuși colector de poezie populară, poate fi concepută fără existența curentului poporan, a literaturii populare — și, să nu uităm, a „cronicilor bătrîne", în care a trăit cufundat toată viața — fără existența celor două izvoare de lucruri „ale noastre" ?

Nu trebuie să părăsim acest capitol fără să spunem un cuvînt despre limbă. Limba este, dintr-un punct de vedere, o mare parte din ceea ce se numește „artă". Cuvîntul propriu, cuvîntul sonor, vecinătatea cuvintelor, bogăția și varietatea vocabularului. Dar cei mai buni scriitori ai noștri sînt — mai trebuie oare de spus acest lucru ? — cei mai buni cunoscători ai limbii. Altfel, nu puteau spune ceea ce voiau. Și cei mai buni cunoscători ai limbii sau (e de obicei același lucru) cei care au limba mai bogată și mai frumoasă, toți s-au împărtășit din izvorul cel mare al limbii populare : Odobescu, Eminescu, Sadoveanu și incomparabilul Creangă. Prozatorul cel mai mare — acest Creangă — e chiar un om din popor ; scrie cum vorbește poporul ; e singurul care are limba perfect românească (d. A. Philippide, în sintaxa limbii române, ia exemplele aproape numai din el, căci numai fraza lui nu e influențată de nici o sintaxă străină).

Așadar, valoarea estetică a unei opere literare e strîns legată de originalitatea ei specifică de fond și formă. Se poate spune că dintre doi scriitori cu un egal talent nativ, acela va fi mai mare, în opera căruia se va simți

mai puternic sufletul poporului și se vor oglindi mai bogat și mai bine realitățile vieții naționale. [G. Ibrăileanu, *Opere*, vol. 1, pp. 326-328.]

[...]

În discuțiile noastre literare se confundă încă noțiunea psiho-sociologică „națiune", cu cea psiho-fiziologică „rasă". (Cetitorul este rugat să rabde aceste cuvinte barbare, dar foarte cuprinzătoare.)

Că fiecare literatură are un caracter deosebit, o marcă specială, e un adevăr care nu poate fi tăgăduit. Cine-și poate imagina pe Anatole France altceva decît francez? Și-l poate imagina pe Dostoievski altceva decît rus? Și tot așa orice scriitor, și mai ales mare: Shakespeare francez? Molière german? etc.

Apoi, oricît s-ar deosebi scriitorii unui popor între dînșii, toți au ceva comun, o notă specială, care-i deosebește de restul literaturii universale. Balzac și Anatole France sînt antipozi, dar nici unul, nici altul nu poate fi decît francez. Acea notă comună (absentă în alte literaturi) este expresia cea mai generală a spiritului specific francez. Și tot așa, antipozi, sînt și Dostoievski și Turgheniev, dar nu pot fi amîndoi decît ruși. Ceea ce le dă o marcă deosebită e nota specifică cea mai generală a sufletului rusesc.

Acest caracter specific național al unei literaturi nu se datorește atîta subiectului operei de artă — forțamente național — cît și sufletului scriitorului, felului cum observă viața și cum o redă etc. [...]

Caracterul specific național al operei de artă, românismul și chiar moldovenismul lui Creangă ori Sadoveanu — nu cumva răpește acestei opere caracterul ei de universalitate? N-o face nepricepută ori neinteresantă pentru alte popoare?

Nu! Arhienglezul Shakespeare și arhirusul Dostoievski sînt admirați, gustați de toată lumea, iar Moș Ni-

chifor Coțcariul, cea mai moldovenească nuvelă cu putință, a făcut cea mai mare impresie în lumea anglo-saxonă și tot așa bucățile d-lui Sadoveanu.

Cauza e simplă. Scriitorul mare place mai mult decît cel mic, iar scriitorul mare e întotdeauna mai național decît cel mic, pentru că, cum am văzut, e mai... mare. Apoi cetitorul străin e bucuros cînd opera de artă îi deschide o lume nouă, plină pentru el de francheță tocmai pentru că e nouă. În sfîrșit, sentimentele și problemele care agită pe un om sînt întotdeauna interesante pentru ceilalți oameni de oriunde, mai întîi pentru că aceste sentimente și probleme se deosebesc numai prin nuanțe și în al doilea rînd pentru că, întrucît sînt deosebite, ele pun problema foarte interesantă a diversității lor, satisfac curiozitatea, lărgesc comprehensiunea, măresc puterea de simpatie a cetitorului.

Iată cauza pentru care oricine, cînd traduce ceva din literatura română, alege din scriitorii noștri cei mai naționali ; iată cauza pentru care publicul străin prețuiește în aceste traduceri ceea ce e mai național — bineînțeles cînd talentul nu-i absent. Fără talent nu există nimic și deci nici caracter specific. [...] [G. Ibrăileanu, *Opere*, vol. 5, pp. 92-94.]

## ESTETICA LITERARĂ

Cuvîntul estetică, destul de pompos dealtfel, e luat din filosofie ; dar aici, cînd e vorba de o estetică literară, el nu poate să însemne decît poetică. Poetica știm că se ocupă cu explicarea diferitelor noțiuni literare care contribuie la crearea unei literaturi, ca de exemplu : genuri literare, rimă, ritm, clasificare etc., cu alte cuvinte, ea are de scop tehnica literaturii. Ea s-a născut din nevoia

explicării acestor noțiuni foarte curente. Trebuie să se știe aproape precis ce este o nuvelă, un roman ș.a., pentru că se impune lămurirea acestor noțiuni. Dar ce este estetica?... În filosofie, estetica este știința care se ocupă cu frumosul. Sau, mai bine, este o încercare sau o preocupare de a găsi norme pentru a se face anumite generalizări în estetică. Estetica propriu-zisă tratează principiile generale ale frumosului. Și acele principii aplicate la literatură ne dau estetica literară. Prin urmare, estetica literară este o înjghebare a principiilor frumosului aplicat la literatură. Preocuparea de frumos constituie o artă, după cum dansul, muzica, sculptura etc... constituiesc tot arte. Există deci și o artă literară, după cum e arta dansului, picturii etc. Chiar literatura, în înțeles mai general, este tot o artă, pentru că cuprinde elemente artistice. Istoria, dacă este scrisă frumos — adică dacă are și elemente artistice — este și ea o artă. O poezie, o nuvelă, un roman, o dramă... sînt arte — pentru că au de scop provocarea frumosului. Pe cînd știința nu este artă, fiindcă întrebuințează noțiunea pură, gîndirea rece, ideea. Arta literară întrebuințează și ea cuvintele pentru redarea noțiunilor, dar numai a noțiunilor de frumos, așa încît o individualizează și, prin urmare, gîndirea se confundă cu imaginea. Deci, o poezie e artă nu prin ceea ce spune, ci prin felul cum spune. La ea nu sînt principale ideile, ci sentimentul, tehnica, stilul, imaginea ș.a.

După cum pictorul are nevoie de culori ca să redea frumosul, muzicantul de sunete — tot așa și poetul întrebuințează cuvintele ca haină a frumosului. Cum însă și în știință se redau noțiunile tot prin cuvinte — este adesea o mare confuzie între arta literaturii și între știință. Nu trebuie însă să confundăm arta cu știința. O carte de istorie poate să fie o gîndire exprimată frumos, literar, și atunci este literatură, dar nu artă literară. Bineînțeles, dacă ținem seama că literatura e o noțiune mult mai generală decît arta literară. O carte frumos scrisă este

literatură, chiar dacă este istorie sau știință, dar nici într-un caz nu poate fi artă literară. Istoria naturală a lui Buffon nu e știință, pentru că deși tratează subiecte de știință — se adresează sentimentului, nu rațiunii — autorul scrie într-un stil poetic, nu științific — așa că această carte este literatură — și nicidecum știință. Dar să băgăm bine de seamă. *Istoria naturală* a lui Buffon este literatură, dar nicidecum artă literară — este o carte de științe naturale scrisă într-un stil frumos, atrăgător — prin urmare, are ceva din arta literară. Tot acest tratat dacă ar fi scris într-un stil neliterar ar fi fost știință. Un tratat de filosofie care nu întrebuințează stilul literar este știință. *Critica rațiunii pure* a lui Kant — care face parte din domeniul filosofiei — nu este literatură, fiindcă ea se adresează numai inteligenței prin idei reci, abstracte, nu influențează asupra sensibilității imaginației, nu are pretenția să fie înțeleasă de toată lumea. Pe cînd o carte de filosofie ca a lui Nietzsche face parte din literatură, pentru că, deși tratează chestiuni filosofice, le redă într-un stil frumos, literar și se adresează mai ales sentimentului. De asemenea, o carte de a lui C. Flammarion, deși tratează chestiuni de știință, este literară, pentru că el avînd de scop popularizarea astronomiei se adresează imaginației, sensibilității și nu numai rațiunii. Pe cînd tratatul de astronomie a lui Newton este numai știință pură și nici deloc literatură. O istorie care ar avea de scop să rezolve datele după documente și hrisoave, sau ar căuta să stabilească cauzele războaielor din anumite puncte de vedere este știință. Însă o alta care zugrăvește trecutul nostru într-un stil frumos și cu scopul ca să ne emoționeze sau entuziasmeze prin povestirile sale este literatură, și nicidecum știință. Se vede deci deosebirea. O carte de istorie, de științe naturale, de filosofie sînt opere literare atunci cînd se adresează sensibilității, imaginației, prin urmare, cînd sînt scrise într-un stil frumos, cu comparații, metafore, epitete etc... Dacă cineva ar scrie

un tratat de trigonometrie sau de geometrie cu fantezie şi într-un stil atrăgător, ceea ce nu este poate, atunci ar face literatură, fiindcă ar utiliza unele din însuşirile artei literare. Deci, ori de cîte ori o operă din domeniul ştiinţei împrumută o parte din însuşirile artei literare, atunci intră în sfera noţiunii literatură. Sentimentul, fantezia, imaginaţia, metafora, epitetul, comparaţia etc. sînt calităţile artei literare, dar de multe ori nu sînt deajuns aceste însuşiri pentru ca o operă să fie de artă literară ; pentru ca să poată intra în sfera acestei noţiuni — principalul motiv constă în altceva. La Nietzsche, la Buffon, la Flammarion calităţile stilului nu sînt totul, ele sînt numai haina în care se îmbracă ideile filosofice, ştiinţifice, astronomice. Dar scrierile lor fac parte din istoria literaturii, din literatură, fiindcă au unele însuşiri împrumutate din arta literară. Prin urmare, orice operă, din orişicare domeniu, va fi tratată la fel, va fi literatură — dar nu artă literară. Dacă ne afundăm mai adînc cu cercetările noastre, putem găsi literatură chiar şi în arta literară propriu-zisă. [...] Cum vedem, totul depinde de prezenţa sau lipsa scopului. Buffon, cînd a scris *Istoria naturală*, a avut un anumit scop — anume de a populariza şi a face atrăgător studiul ştiinţelor naturale — prin urmare, autorul scrie cartea cu un scop ce îl interesează. Arta literară, din contra, este aproape cu totul dezinteresată, nu urmăreşte decît frumosul. Iar restul din arta literară, care contribuie la căutarea şi redarea frumosului — e îmbrăcat într-o formă frumoasă şi face parte din literatură. De asemenea, cînd cineva scrie o poezie pentru reclamă, acela nu face artă. Astfel, dacă un poet de valoare ar fi însărcinat de primărie să facă o poezie ocazională pentru o serbare sau o inaugurare, atunci el n-ar face artă literară. Dacă, însă, tot acel poet ar uita de însărcinare — ar lăsa la o parte scopul — ar face o creaţie frumoasă, de valoare — şi atunci creaţia n-ar mai fi literatură, ci artă literară. Prin urmare, este intere-

sant ceea ce se întîmplă în sufletul scriitorului, nu scopul pe care îl urmăreşte el. Aşa că un artist, oricît de însemnat ar fi el, dacă întrebuinţează într-o operă a lui stilul, forma etc. cu gîndul la un scop oarecare — nu face artă — ci literatură. Dacă ar fi să definim arta literară, ea ar fi crearea dezinteresată a frumosului prin limbă (cuvinte) [G. Ibrăileanu, Opere, vol. 7, pp. 19-22.]

## [CRITICA ESTETICĂ]

Să vedem acum ce este critica literară ? Ea este suma tuturor acestor critici, este tot ce se poate spune despre o operă de artă, este critica liată din toate punctele de vedere. Critica literară se ocupă cu opera literară sau cu scriitorul din punct de vedere estetic, psihologic şi ştiinţific. Prin urmare, dacă dăm peste o bucată de critică şi vedem că are însuşiri şi de critică psihologică şi de critică estetică şi ştiinţifică — atunci o numim simplu critică literară.

Să facem acum o deosebire între critica estetică şi critica literară, spre a se înţelege mai bine. Critica estetică nu înregistrează tot, ea vorbeşte numai de tehnică, pe cînd critica literară se ocupă cu o lucrare din mai multe puncte de vedere. E adevărat că ea îşi pune probleme pe care şi le pune şi critica estetică, dar, pe lîngă acestea, mai are încă şi multe probleme diferite. Critica literară este de toate, pe cînd critica estetică se mărgineşte. Critica literară se ocupă de operă, de impresie, de talent, de tehnică, face clasificări, se întreabă asupra cauzelor, face, prin urmare, critică estetică şi critică psihologică, dar şi critică ştiinţifică şi chiar istorie literară. Criticul literar de poate întreba orice, el poate să se întrebe, în vreun articol de critică, dacă influenţa cutărui poet, spre

exemplu a lui Eminescu, asupra poporului nostru, este bună sau rea, morală sau imorală, și atunci face și publicistică. Critica literară privește o operă din orice punct de vedere. Un critic literar poate să facă geografie, psihologie, să scoată teorii dintr-o operă de artă, de exemplu din opera lui Balzac, studiind personajele, mediu etc. Paul Bourget chiar face filozofie. În sfîrșit, un critic literar poate să se îndeletnicească cu orice, de exemplu dacă i se dă un roman, el poate să-l studieze din toate punctele de vedere; pe cînd criticul estetic privește romanul numai dintr-o latură, dintr-un anumit punct de vedere, acela al tehnicii. Dar să vedem acum în ce raport stă critica literară față cu istoria literară? Din cele spuse mai înainte, amîndouă ar fi cam la fel, dar nu se confundă una cu alta. Critica literară cercetează pe scriitor și opera sa și se poate ocupa cel mult cu un grup mic de scriitori, dar studiați tot din punct de vedere individual, ea caută deci ceea ce este individual. Istoria literară cercetează literatura întreagă, o epocă, o școală, are în vedere ceea ce este general. Bineînțeles că aceste discipline nu sînt așa de deosebite. Deci, aceasta ar fi o deosebire: că istoria literară se ocupă cu generalul, iar critica literară cu individualul. Critica literară se va ocupa cu caracterele individuale ale lui Eminescu, pe care îl va cerceta din punct de vedere al criticii estetice, psihologice și științifice; pe cînd istoria literară se ocupă cu caracterele generale, acelea care îl apropie de ceilalți scriitori din grupa lui, pentru a putea face mai ușor asemănările și pe urmă clasificarea. Critica literară îl studiază pe Eminescu pentru a-l individualiza, a-l scoate din grup, de aceea ea caută să găsească ceea ce îl deosebește pe Eminescu de ceilalți, ceea ce îi aparține numai lui, deci deosebirile. Istoria literară va căuta asemănările dintre Eminescu și ceilalți scriitori din grupă — pentru a generaliza, deci, însușirile comune, le cerce-

tează ; obiectul istoriei literare este o grupă, o școală, întreaga literatură ; pe cînd obiectul criticii literare este un scriitor și cel mult un gen. Istoria literară, fiindcă se ocupă cu generalul, este științifică ; pe cînd critica literară, ce se ocupă cu personalul, cu individualul, cu ceea ce formează talentul, originalitatea unui scriitor, este mai puțin științifică și mai mult estetică. De aceea, critica estetică va fi pe primul plan în critica literară. Este de fapt și în istoria literară întrebuințată critica estetică, alături de cea psihologică și științifică, dar mult mai puțin ca în critica literară decît în istoria literară. Acum, o altă deosebire : în primul rînd istoria literară trebuie să aibă în vedere adevărurile stabilite, și trebuie să le consemneze. În istoria literară trebuie să te supui adevărurilor stabilite pînă atunci. Un poet mediocru, ca Bolintineanu, trebuie să-și găsească același loc în orice istorie literară, să și-l păstreze numai acela, încît nu-l poți scoate. Istoricul literar trebuie să se supună opiniei stabilite de publicul din vremea lui Bolintineanu. Criticul literar nu se supune părerii publicului, ci el vorbește în numele lui. Un critic literar poate să nu scrie nici o pagină despre Bolintineanu, dacă nu vrea, chiar dacă zece mii de oameni ar spune că Bolintineanu a fost un poet mare, dar istoricul literar trebuie să-i consacre neapărat cîteva pagini. Istoricul literar seamănă mai mult cu un om de știință, decît criticul literar. Istoricul literar ar fi un botanist, iar criticul literar un grădinar. Pentru botanist bozul este o plantă și o consideră la fel cu celelalte plante. Pe cînd grădinarul alege numai anumite plante, pe care le pune în grădina sa. Criticul literar este suveran, independent, iar istoricul literar pretinde rolul unui om de știință. El se ocupă cu realitățile, și cum gloria căpătată de un poet este o realitate, el trebuie, prin urmare, să nu ignoreze pe Bolintineanu, care a fost o glorie în timpul lui și trebuie neapărat să-l menționeze în

istoria literaturii. Însă, eu, dacă cred că Bolintineanu nu este un mare poet, nu sînt dator să vorbesc despre el numaidecît în critica literară. Altă deosebire : critica literară este mai aproape de literatură decît istoria literară ; iar istoricul literar pretinde că este mai obiectiv, mai ştiinţific. [G. Ibrăileanu, *op. cit.*, pp. 56-58.]

# III. SINTEZE ŞI SISTEME. DE LA PERSPECTIVA ISTORICĂ ŞI SOCIOLOGICĂ LA VIZIUNEA EXPLICIT AXIOLOGICĂ ASUPRA FRUMOSULUI ŞI ARTEI

## PETRE ANDREI

### (1891—1940)

Cunoscut în istoria gîndirii și culturii românești, în primul rînd, ca filosof și sociolog, Petre Andrei a fost preocupat încă din anii 1914—1915 și de problematica estetică. Nu va fi estetician profesionist orientat privitor înspre delimitarea, limitarea și definirea frumosului și construirea în final a unei *Estetici*, cum vor proceda mai tîrziu Mihail Dragomirescu și Tudor Vianu, ci va fi, în mod preeminent axiolog, autor de altfel al primei lucrări speciale, explicite de axiologie din România, *Filosofia valorii* (1918), teza sa de doctorat. Definind clasele și tipurile de valori, Petre Andrei debutează cu circumscrierea valorii estetice (1915) căreia i se găsește și un criteriu specific, după ce înainte, domeniul ei este stabilit ca teritoriu median între „cunoștința teoretică" și „acțiunea practică", între adevăr și bine.

Accentuînd rolul creator al subiectului în valoarea estetică („obiectul estetic e în funcțiune de subiect și e rezultatul unei sinteze operate în subiect") Petre Andrei consideră că numai „teoria empatiei ne poate da unitatea de valoare estetică și... poate înlătura orice scepticism și relativism al valorii estetice. Valoarea estetică există, iar *empatia e formularea criteriului de a o găsi*" (s.n.).

Deși reduse cantitativ considerațiile lui Petre Andrei despre valoarea estetică, despre judecata estetică sau despre geneza socială a esteticului și artei s-au înscris în seria acumulărilor de *referință* din istoria gîndirii estetice din România pregătind și anunțînd perioada marilor sinteze de filosofie a artei și frumosului din deceniile 3—4—5.

Fragmentul reprodus face parte din capitolul *Valori estetice*, din vol. ***Filosofia valorii*** care reia într-o formă dezvoltată articolul *Valorile estetice și teoria empatiei* pe care Petre Andrei îl publicase în Convorbiri literare, nr. 10, din 1915. Am utilizat volumul : Petre Andrei, *Opere sociologice*, vol. I, București, Editura Academiei, 1973 (ediție îngrijită de Mircea Măciu).

## [VALOAREA ESTETICĂ]

Între cunoștința teoretică și acțiunea practică există un domeniu mijlociu, caracterizat printr-un moment de natură deosebită, prin *momentul estetic*. Pe cînd în activitatea teoretică a gîndirii noi reflectăm, căutînd a stabili diferite raporturi, fie de cauzalitate între lucruri, între conținuturi de conștiință, fie de identitate, în activitatea practică noi lucrăm, *reacționăm*, încercînd a utiliza lucrurile, a le modifica după trebuințele noastre. Cu totul altfel de activitate este în viața estetică, unde nu avem nici atitudine reflexivă, nici practică, nici *una intuitivă*. Prin urmare, în viața estetică noi *intuim*. [...]

Cînd vorbim despre frumos și estetică putem înțelege trei lucruri : 1. *creația estetică*, 2. *plăcerea estetică*, 3. *opera estetică*. Aceste trei lucruri sînt deosebite unul de altul, deși toate sînt cuprinse sub același termen general de *frumos*. [Petre Andrei, *Opere sociologice*, vol. I, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1973, pp. 315-316.]

...Frumosul e o noțiune corelată cu noțiunea *subiect* și nu poate exista o valoare estetică decît pentru un subiect, pentru o conștiință. Teoria însă care dă un adevărat criteriu pentru determinarea valorilor estetice, este teoria empatiei. [Petre Andrei, *op. cit.*, p. 320.]

[...] Cînd vorbim de *valoare estetică*, înțelegem *obiect*, care are valoare, și un *subiect*, pentru care există acea valoare. Aceste două noțiuni sînt constitutive pentru noțiunea de valoare. Obiectul valorii estetice e ceva diferit după indivizi; de aceea, nu trebuie să se confunde obiectul estetic cu opera de artă. Temeiul acestei deosebiri între *obiectul valorii estetice* și opera de artă se poate vedea din faptul că pot exista mai multe aprecieri diferite asupra aceleiași opere de artă. De ce aceasta? Tocmai pentru că obiectul estetic e altul pentru fiecare individ. Vom explica aceasta. Obiectul estetic e în funcțiune de subiect și rezultat al unei sinteze operate în subiect. Orice obiect este o unitate sintetică de reprezentări, formată prin ajutorul unor concepte fundamentale, numite categorii. În structura obiectului estetic vom avea, prin urmare, anumite *elemente* — care sînt *intuițiile* sensibile — ordonate într-un tot unitar, sintetic, prin categorii și anume prin categoria finalității. Această finalitate nu trebuie însă înțeleasă în sens obiectiv, în sensul unei mijlociri către un scop utilitar sau de altă natură externă. Este o *finalitate fără scop*, cum a numit-o Kant. [...]

Obiectul estetic nu este o realitate externă, ci o realitate construită de un subiect, care pornește de la impresiuni deșteptate de către realitate, dar care îmbină aceste impresiuni după anumite idei ale sale, într-o oarecare formă. În felul acesta e ușor de înțeles că obiectul estetic nu e ceva transcendent, dar nici ceva prea subiectiv, ci are și elemente reale și elemente ideale. Obiectul estetic este deci în funcție de subiect, nefiind însă redus în mod absolut la subiect, căci el are și momente obiective.

Dacă obiectul estetic are și momente obiective, atunci problema valorilor estetice ia o altă înfățișare, deoarece în cazul acesta temeiul valorii trebuie să fie căutat în acel substrat obiectiv. [...]

Am găsit în structura obiectului estetic două momente constitutive : unul *obiectiv,* care poate fi considerat ca substrat al valorii — şi anume realitatea externă — şi altul *subiectiv,* care constă din impresiunile subiective, ordonate prin categorii şi combinate cu idei. [...]

Dacă este posibilă o unitate de valoare estetică — şi este posibilă — atunci se impune problema, care e acea unitate ? În ce constă această valoare tipică ?

Noi credem că acea valoare este *valoarea estetică,* valoroasă produsă de *Einfühlung.* [Petre Andrei, *op. cit.,* pp. 322-323.]

Pentru aceste motive credem că teoria empatiei ne poate da unitatea de valoare estetică şi deci poate înlătura orice scepticism şi relativism al valorii estetice. Valoarea estetică există, iar empatia e formularea criteriului de a o găsi. Prin urmare, vom găsi frumosul acolo unde vom avea emoţiune estetică, rezultată din transpunerea sufletului nostru în scene, persoane şi lucruri, cu care vom simţi momentan, uitîndu-ne pe noi înşine, cu ceea ce avem diferenţial şi specific. Dar ce caractere specifice are valoarea estetică ? În primul rînd, trebuie s-o spunem, valoarea estetică are în sine un element întrucîtva *iraţional.* Kant a afirmat acest iraţional prin negarea conceptului estetic. Valorile estetice nu se pot impune pe cale raţională şi nici nu au un caracter stringent obiectiv, ci din contră ele prezintă un grad de interioritate, de subiectivitate, care însă reprezintă ceva general omenesc. Într-adevăr, nu putem face pe cineva să simtă frumuseţea unei opere de artă, ci cel mult îl putem face să înţeleagă o operă mai grea. Germanii fac o justă deosebire între *plăcere estetică (Kunstgenuss)* şi *înţelegere estetică (Kunstverständnis).* Această iraţionalitate şi interioritate a valorilor estetice fac să fie mai grea analiza fenomenului empatic. Pe lîngă iraţionalitate, valorile estetice au şi caracterul de *intuitivitate,* căci aceste valori nu rezultă din reflexiune, ci sînt *intuitive.*

Caracterul cel mai propriu al valorilor estetice este însă *autonomia*. Valorile în general pot fi *heteronome* și *autonome*. Sînt heteronome valorile atunci cînd ele sînt impuse de cineva străin nouă, exterior eului nostru; sînt însă autonome atunci cînd noi înșine alcătuim acele valori și le recunoaștem ca atare. *Valorile estetice sînt autonome*, deoarece norma frumosului și-o dă subiectul. Nu urmează de aici că pot fi atîtea norme, deci atîtea valori estetice, cîți indivizi sînt, ci norma e aceeași — deși e subiectivă — căci e o subiectivitate general omenească. Valoarea estetică trebuie să fie generală și durabilă, deoarece tot ceea ce aparține momentului dispare cu momentul. Adeseori putem avea iluzia valorii prin strălucirea momentului a unui obiect estetic, totuși dacă acel obiect nu exprimă ceva general omenesc, viața în ceea ce are mai înalt, el dispare. [...]

Un alt caracter al valorii estetice e *absolutul*. Valoarea estetică e considerată împreună cu *adevărul* și *binele* ca fiind absolute. Sînt însă păreri deosebite în această privință. Valoarea estetică a fost uneori înglobată în alte valori, luîndu-i-se acest caracter al absolutului. De pildă: pentru Platon, valoarea estetică era cuprinsă în cea morală. Platon considera frumosul ca o parte a binelui. Valoarea morală este, după dînsul, absolută, iar celelalte valori sînt subordonate acesteia; chiar valorile logice sînt considerate ca elemente ale valorii morale. Valoarea estetică este însă pe același plan cu *binele* și *adevărul*, e absolută, căci izvorul ei este altul decît al adevărului și binelui: fiecare dintre aceste trei valori rezultă din altă putere sufletească, deci fiecare este de sine stătătoare. De aici nu trebuie să se tragă concluzia că ele n-au nici o legătură între ele, ci din contră, ele se întrețes, se ajută reciproc. Arta, de pildă, are un scop în sine, totuși valorile estetice pot fi și etice și religioase. Valoarea estetică poate servi ca factor moralizator atunci cînd contribuie la realizarea unor scopuri *etice*. Tot așa arta poate servi religiei. E cunoscută influența muzicii pentru

dezvoltarea sentimentului religios. Valoarea estetică și cea logică sînt scopuri în sine, sînt *autotele*, cum zice Utitz. [Petre Andrei, *op., cit.*, pp. 326-327.]

Valorile estetice tind să înfățișeze, în mod contemplativ și prin contemplație, socialul sub forma celei mai desăvîrșite individualități, în afară de alte valori contemplative, de valorile religioase, care tind către totalitatea infinită, perfectă. [Petre Andrei, *op. cit.*, p. 331.]

## HENRIC SANIELEVICI

### (1875—1951)

Acoperind o arie largă a cercetărilor din domeniile sociale și umane, Henric Sanielevici s-a afirmat la început în spațiul criticii literare și în estetică prin aderența la principiile sociologice ale lui H. Taine și prin dezvoltarea „metodologiei științifice" a lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, de care însă se va și delimita ulterior. Combătînd autonomismul estetic, inițial cu argumente din sfera sociologiei va avansa cu timpul tot mai multe idei din antropologie. Astfel, autorul *Cercetărilor critice și filosofice* (1916), conexînd estetica la antropologie, va stabili aprecieri de acest tip: *„homo europaeus* tinde către clasicism și epopee, *homo alpinus* către realism didactic... și lirism, iar *homo mediterraneus* către lirism și romantism"; ceea ce va fi taxat ca „reducționism" pe drept cuvînt, atunci și mai tîrziu. Schemele cercetării sale rigide sînt impregnate și de sociologism, atît în ceea ce privește analiza genezei artei și a curentelor literare, cît și în ceea ce privește analiza raporturilor instituite între artă și celelalte componente ale vieții sociale și spirituale. Ideile sale estetice și critice sînt expuse în lucrările, *Incercări critice* (1903), *Cercetări critice și filosofice* (1916 — vezi paginile următoare) și *Literatură și știință* (1930).

## [O PERSPECTIVĂ ANTROPOLOGICĂ ÎN CERCETAREA ESTETICĂ]

Să luăm ca model clasificația zoologică. Nu-i greu să bagi de seamă că toate animalele cu patru picioare, păr pe corp, mamele, etc. trebuiesc așezate în același grup ; animale cu două aripi, fulgi pe corp, etc. în alt grup ; animale acvatice, cu solzi pe corp, înotătoare, etc. în al treilea grup ; și așa mai departe. Și iarăși nu e greu să observi raportul dintre caracterele acestor grupuri și felul lor de viață. Cînd stabilești însă clasificarea, trebuie să te ferești de a lua ca însușire distinctivă caracterul cel mai izbitor, aripile, înotătoarele, părul, fiindcă riști să faci confuziuni : pe liliac să-l pui, iar pe pinguin să-l scoți dintre păsări, pe balenă s-o pui, iar pe țipar să-l scoți dintre pești, etc. Studiul comparativ al celor cinci clase de vertebrate îți arată că nu aripile formează caracterul distinctiv al păsării, ci pe de o parte, oviparitatea, care o deosebește de mamifere, iar pe de altă parte, sîngele cald, care o desparte de reptile, batraciane și pești.

Tot astfel în Istoria literaturii. Nu-i greu să bagi de seamă că Goethe se-nrudește cu Omer, Byron cu Leopardi, etc ; nici nu-i greu să observi raportul dintre operele acestor scriitori și împrejurările de viață ale epocelor respective. Dar cînd vrei să stabilești o clasificare științifică, trebuie să ajungi, printr-un studiu comparativ al școlilor literare în diferite țări și epoci, să recunoști caracterul distinctiv al fiecărei școli. După părerea noastră, clasicismul este literatura claselor care sînt mulțumite de starea lor socială și, prin urmare, nu simt nevoia de a se refugia în lumea închipuirii, dar nici nu sînt îmboldite a-și îndrepta toată luarea aminte — cu intenții de reformare — asupra părților defectuoase ale organizării sociale. Dacă felul de viață al acestor clase va cu-

prinde multe părți convenabile ; dacă rasa va înclina spre raționalism abstract și spre idei generale ; acest conventionalism și acest raționalism se vor oglindi în operele literare, fără ca să putem numi atari opere altfel decît clasice. Dacă, pe de altă parte, un Théophile Gautier sau un Hölderlin, adînc nemulțumiți de epoca lor și lipsiți de un ideal în viitor își vor întoarce privirile către antichitatea clasică, exaltînd o epocă ce n-a cunoscut exaltarea, sau afectînd un materialism ce ar fi părut absurd celor din vechime — atunci tot romantici îi vom numi, măcar că narcoticul lor este anticitatea și nu Evul mediu. Operele lui Hugo, Gautier, Merimée, Nodier, nu vor cădea sub definiția d-lui Gherea despre romantism (vezi *Încercări critice),* vor cădea însă sub definiția noastră. [H. Sanielevici, *Cercetări critice și filosofice,* Editura Librăriei H. Steinberg, 1916, pp. 270-272.]

Din cele trei rase principale ale Europei, *homo europaeus* tinde către clasicism și epopee, *homo alpinus,* către realism didactic (în anumite împrejurări însă, și către lirism) iar *homo mediterraneus,* către lirism și romantism. [H. Sanielevici, *op. cit.,* pp. 400-401.]

Clasicismul este literatura omului *normal* — romantismul și realismul presupunînd împrejurări nesănătoase, adînc nemulțumitoare, care turbură și diformează sufletul omenesc. [H. Sanielevici, *op. cit.,* p. 191.]

Denumirile de clasicism, romantism, realism au fost create pentru școli întregi, nu pentru fiecare scriitor în parte ; ele urmăresc să fixeze tendințele generale pe care interesele și psihologia unei clase, sau unor clase le impune fie direct, prin selecționarea scriitorilor, fie indirect,

prin sugestiunea mediului — curentului literar al unei epoci. [H. Sanielevici, *op. cit.*, p. 79.]

Liricul, o știm, ca fire prea simțitoare, se izolează bucuros și-și ațintește privirea înăuntru ; epicul, dincontra, se îndreaptă în afară și trăiește cu mulțimea... Lirismul caracterizează o clasă care decade, sau una care, vrînd să se ridice, e oprită în dezvoltarea ei ; pe cînd sufletul epic aparține unei clase stăpînitoare, războinice, în apogeul puterii, sau unei mici burghezii de origine rurală, pe cale de a se ridica. [H. Sanielevici, *op. cit.*, pp. 78-79.]

Fiindcă chestiunea artei naționale față de arta europeană, sau mai bine, problema naționalității în artă, a fost atîta discutată la noi, și de obicei greșit pusă, țin să observ, că vorbind de caracterul național al unei opere literare, se confundă două puncte de vedere cu totul deosebite : de o parte, lumea descrisă ; de alta, sufletul artistului. Cît privește primul punct de vedere, cerem autorului să cunoască și să înțeleagă cît mai adînc societatea pe care o descrie, și să se identifice cu dînsa ; cît privește însă punctul al doilea, nu-i deloc adevărat că publicul preferă temperamentul care-i cel mijlociu al națiunii ; mai degrabă contrarul e adevărat : temperamentul străin, sticlă colorată față de sticla albă a temperamentului național — *atrage și încîntă prin originalitate*. Pentru mine e limpede ca lumina zilei, că spre a găsi ca *fire etnică* firea lui Eminescu, Vlahuță, Delavrancea trebuie să ne coborîm pe hartă mai spre sud și mai spre răsărit de țara noastră (Delavrancea se apropie de italieni, Vlahuță, de grecii moderni, Eminescu, de orientali) ; iar pentru Sadoveanu, trebuie să ne ridicăm spre nord și nord-est (slav) ; pentru Coșbuc, spre nord-vest (rutean, ori sud-german...). Adevărata fire românească o reprezintă mai degrabă Duiliu Zamfirescu, Brătescu-Voinești și, mai pre sus de toți, Creangă. [H. Sanielevici, *op. cit.*, pp. 119-120.]

## VASILE PÂRVAN

### (1882—1927)

Marele nostru istoric, Vasile Pârvan, autor al *Geticei* (1926), s-a pronunțat explicit în problemele artei într-o serie de studii, conferințe, eseuri, reunite în două volume: *Idei și forme istorice* (1920) și *Memoriale* (1923). Pot fi detectate în opera sa mai multe straturi ale gîndirii sale estetice. În primul rînd, prin concepția sa filosofică asupra desfășurărilor istoriei, Pârvan implică o componentă estetică. Aceasta derivă din atitudinea de detașare și contemplare pe care istoricul trebuie s-o posede pentru a surprinde „formele" pe care le primește „ritmul" istoric. Însăși ideea de ritm istoric este descrisă în termeni care aduc în prim plan o „artă" a istoriei, sau mai exact spus o esteticitate inerentă a faptului istoric. Pârvan consideră că istoria este „conștiința de sine a umanității ca tot". Totodată, însă el implică mereu actul necesar al autocontemplării umanității ca totalitate, ceea ce înseamnă în fapt apropierea indisolubilă dintre atitudinea istorică și cea estetică în fața existenței.

Dintre categoriile estetice, Pârvan amintește și face referiri la frumos, sublim, eroic și tragic. Frumosul este asimilat în accepția sa clasic-clasicistă iar celelalte categorii sînt dezvoltate în legătură directă cu concepția sa stoică asupra vieții și menirii omului (Tudor Vianu va vorbi în 1928 despre o „concepție tragică a existenței", la Pârvan). Pârvan a dezvoltat, în *Idei și forme istorice* o serie de idei care se pot grupa în jurul problematicii specificului național în cultură, în artă și literatură. Premisa de la care pleacă este următoarea: „calitatea diferită a sufletelor naționale e o entitate de ordin diferențial și potențial, iar nu esențial". În acest context, Pârvan pledează pentru păstrarea și afirmarea specificității noastre naționale, convins fiind că aceasta se poate realiza și prin accentuarea „genericului", a ceea ce este general-uman. În prelungirea ideilor maioresciene, se formulează aceeași exigență de ordin cultural: „Noi avem a oferi

instinctului creator al națiunii noastre idei, dar nu forme. Și ideile vor fi... roditoare, pe cînd formele vor fi sterile"...

„Estetica" lui Pârvan este strîns conexată și concepției sale despre morală, despre destinul nobil și eroic al omului. Textele care urmează depun mărturie pentru aceste componente prezente substanțial în gîndirea sa.

## [ARTĂ, MORALĂ, FILOSOFIE]

De o sută de ani încoace nu s-a născut o singură idee epocală, deschizătoare de drumuri necunoscute, în arhitectură, în filosofie, în sculptură, în religie, în morală. [Vasile Pârvan, *Idei și forme istorice*, București, Editura Cartea Românească, 1920, p. 16.]

Întocmai ca arta, religia ori filosofia, istoria nu se poate explica decît prin sine însăși. Precum nu poți înțelege arta prin filosofie ori prin religie, pentru că ea e o entitate spirituală independentă și specific — organică, tot așa istoria nu se poate înțelege nici prin artă nici prin aceea ce contemporanii numesc „știință", și cu atît mai puțin prin filosofie. Istoria e, ca și religia, arta și filosofia, o *atitudine* în fața lumii și vieții. [Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 47.]

Istoricii, ca și artiștii și filosofii, sunt — îndeobște — simpli oameni ca oricare alții. Și cum arta și filosofia e — ca punct de vedere — mereu alta de la epocă la epocă și de la popor la popor, rămînînd aceeași numai în legile ei fundamentale de existență și creare, tot așa istoria e mereu alta, de la un timp la altul, de la un popor la altul, de la un individ la altul. [Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 63.]

Căci înțelesul vieții interumane nu este estetic, ci etic. Nu animal frumos, ci animal bun are a deveni omul, dacă e ca societatea omenească să se deosebească de haitele de carnasiere, ori de turmele de erbivore ale lumii înfraumane. Frumusețea deplină — trupească și sufletească — a individului izolat e fără îndoială o piatră fundamentală a clădirii sociale. Dar omul frumos e o operă de artă, care nu se poate întruchipa decît într-un număr cu totul infim de indivizi, căci pentru viața estetică trebuie calități înnăscute, care în actualul stadiu al evoluției rasei omenești, sînt încă foarte rare. Și cea mai ascuțită educație, cea mai desăvîrșită metodă, nu poate da la exemplarele obicinuite decît indivizi curați, cuviincioși, simetrici — maimuțe bine crescute și bine împodobite, care însă la ocazie tot vor fura, tot vor violenta, tot vor ucide. Nu frumosul absolut (în forță, în gîndire, în creare), ci iubirea absolută (în binefacere, în milă, în jertfă, în pentru aproapele) e înțelesul vieții actuale a omului social. [Vasile Pârvan, *Memoriale,* Cultura națională, București, 1923, p. 153.]

Arta lucrează cu spațiul. Raportul dintre sufletul nostru, așa cum vibrează mai intens — armonios, și spațiul direct accesibil simțurilor noastre, așa cum apare el plăcut excitant pentru aceste simțuri, în sensul reconstruirei palpabile, senzoriale, auditive sau plastice, a ritmului sublim creat în noi de acel aspect trecător al lumii și al vieții e preocuparea capitală a atitudinei artistice complete, adică creatoare. [Vasile Pârvan, *Idei și forme istorice,* ed. cit., p. 51.]

O a 2-a serie de deveniri raționale sînt acelea provocate de ajungerea ritmului vital, creator de artă, la conștiința de sine, creînd *arta de conținut,* față de arta de simplu ritm al intuiției geniale subconștiente ; *arta de conținut* înseamnă nu numai spiritualizarea inspirației, ci însăși

adîncirea rațională a legilor ritmice ale formei, ca expresie a unei valori naturale intensificate, vitalizate uman și deci spiritualizate ; totodată, ea înseamnă o stilizare interioară, energetică, a expresiei — o ridicare la rangul de simbol al vieții eterne omenești, în aspectele ei ideale și sentimentale perpetuu valabile — înseamnă deci putința de însuflețire, prin geniul subiectiv genial, a operei unei epoce, cu maximum de gînd și emoție, astfel ca nu numai acea vreme, dar toate epocele vieții istorice să-și găsească în ea idealul lor de expresie sublimă a propriului lor suflet. [Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 86.]

Odată aplicată, atitudinea rațional-creatoare își are legile ei proprii de acțiune : nu particularul, ci genericul, nu ornamentalul, ci funcționalul, nu utilitarul, ci esteticul, nu materialul, ci ideea, nu tradiția, ci personalitatea, nu tehnica corect precisă, ci sinteza formală de total, vor avea a hotărî. Opera va deveni un *portret* al omului și epocei care au produs-o. [Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 103.]

## [ARTĂ ȘI ISTORIE]

Am putea defini apercepția istorică drept o sinteză a spațiului spiritual, așa precum apercepția artistică e o sinteză a spațiului material. Precum opera de artă e o armonizare de proporții și funcțiuni concret spațiale, opera istorică e o armonizare de proporții și funcțiuni abstract-evolutive. [Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 70.]

Nici opera de artă, nici revoluția, ori războiul, nu sînt prin ele însele valori obicinuite ale unor mari deveniri, ci sînt explozii de energie valorabile ca excepții, ca for-

me istorice *genetice*, iar nu *solidar-devenite*. [Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 115.]

Ritmul *istoric* nu există ca atare. El e o creație a rațiunei mele ordonatoare : el e ca ritmul architectonic, nu o preexistență, ci o consecvență a luptei cu spațiul și materia, adică a vieții architectonice. Din contemplarea abstractă a devenirilor vieții umane eu văd, pe calc de iluminare transcendentală, o linie specific-ondulatorie a mișcărei lor, aud o muzică specific-vibratoare a ritmului lor. Viața umanității mi se revelează ca *allegretto* din simfonia a VII-a a lui Beethoven : începînd ca o simplă grupă de tacte, ale vieții obicinuite, ritmul interior crește, prin conștiința de sine, ce o capătă tot mai puternică în repetarea mișcării, în învățarea prin sine a drumului ritmic, noi tacte măreț simbolice se adaogă și ritmul devine cosmic, în uriașa comprehensiune a undelor lui gigantice, ca ritmul oceanelor, ca ritmul lumilor. [Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 136.]

Asupra thracilor în vremea eleno-romană, asupra germanilor în vremea romano-romanică-creștină, s-a exercitat o presiune spirituală de caracter creator-cultural în ordinea compozițional-formală, estetică : gîndul plastic, armonic-simetric, sobru-sintetic, clar-rezumativ-expresiv, — activ cam cîte un mileniu, și asupra thracilor și asupra germanilor, n-a reușit să-i facă să vibreze în cadența senin-eternă, sculptural architectonică, eleno-romanică. Sufletul furtunos thracic s-a arătat capabil numai de ritmul religios-dionysic. [Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 139.]

Vedem atunci sinritmate : feudalitate, monumentalitate, epopee — urmate de municipalitate, ornamental, lux, agitație, criticism, lirică — încheiate de democrație, utilitarism social-etic-estetic, realism, dramă. Sau, în marile linii ritmice ale gîndirei sintetice a Apusului : linia

artelor plastice plecînd de la mișcarea greoaie, ridicol de pedant echilibrată, trecînd prin mișcarea dezordonată, apoi prin cea măreț stăpînită, sinritmată cu cea jubilant individualistă, caracteristică, transformîndu-se în fine în fluviu grandios de mișcare potolită, tot mai unitar-asemenea, tot mai puțin inovatoare, tot mai lipsită de idei, mai inertă, pînă la încetarea totală a ritmului în apele stătute, imense și banale, ale neantului ritmic de la început, și după un timp oarecum de odihnă, noua linie ritmică dacapo ; ori linia ritmului politic : autocrație, feudalism, plutocrație, ochlocrație și dacapo ; ori linia ritmului social : biologic, militarist-religios, economic, filosofic și dacapo. [Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 164.]

După cum fiecare grăunte de materie anorganică își cere vibrarea lui particulară, tot așa fiecare *formă* a ritmului omenesc creator își cere stilul ei propriu.

*Stilul* e, ca orice idee și formă antropogenetică, o rezultantă a două forțe spirituale complementare : *voința* (aceasta e — biologic și cosmic — *creștere*) și *rațiunea* (aceasta e — cosmic — echilibru universal, *ordine*, armonie). Voința de a crea dă materialul brut ; rațiunea îi dă proporția, ținuta și ritmul particular. [Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 172.]

În special tonul sublim decurge din deplina uitare de sine și totala afundare în gîndul obiectiv, pe cînd tonul meschin decurge tocmai din accentuarea voită a notelor pe cari un creator și le crede caracteristice personalității sale. Aproape întreaga artă modernă sufere de această supraprețuire de sine și de exagerarea intenționată a notei individuale, pe cînd arta veche ca și cea a Renașterii e individualistă numai în măsura notelor instinctiv relevate de creator în opera sa. [Vasile Pârvan, *Memoriale*, ed. cit., p. 61.]

Naționalul nu e ținta supremă a spiritualizării, ci e materialul brut, care are a fi înnobilat prin gîndirea general-umană, astfel încît creațiunile lui să devie pretutindeni și etern valabile. Ești național în orice creațiune a culturii superioare nu conștient, voit, ci inconștient, fatal. Dar întocmai cum nu vrei, ci ești, fără voia ta, în opera de artă, liric ori epic, tot așa ești, fără să vrei, național, în sufletul tău.

Omul, fie el necult, fie cult, lucrează, ideologic, cu un material de gînduri general-omenesc; etnografic adică sub-cultural, ca și superior-creator, adică adevărat cultural, esența diferitelor civilizații naționale e asemănătoare: nu numai în ideile conducătoare, ci adesea chiar în unele forme concrete, îmbrăcate de aceste idei; comparați civilizația etnografică românească cu cea scandinavă, cu cea peruviană, sau chiar cu cea a negrilor mohamedani și comparați cultura elenică a epocei clasice cu cultura mexicană anterioară invaziunei spaniole. *Calitatea diferită a sufletelor naționale e o entitate de ordin diferențial și potențial, iar nu esențial.* [Vasile Pârvan, *Idei și forme istorice*, ed. cit., p. 27.]

Identitatea construcției generale, psihofisiologice, la toate rasele omenești creează substratul sufletesc universal-valabil al tuturor civilizațiilor. Legea cosmică a diferențierei aptitudinilor pînă chiar și în organele perechi ale aceluiași individ, creează, pe baza factorilor multipli de influență a pămîntului asupra omului, potențe și nuanțe etnopsihologice, nenumărat de variate.

Mijlocul unic de a accentua diferențialul e acela de a intensifica genericul. Lărgind și aprofundînd cultura noastră de simpli oameni, ca oricari alții, devenind cît mai spiritualizați ca cetățeni ai lumii, subconștientul specific-național din noi, care colaborează fatal oricare cre-

ație superioară de artă, filosofie ori știință, din pricina precumpănirei instinctului asupra inteligenței în orice inspirație nouă (altfel cei mai eruditi ar fi cei mai geniali, pe cînd dimpotrivă geniul procede prin inspirație transcedentală), subconștientul, zic, are un cîmp mai vast de manifestare atît intensivă cît și extensivă. [Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 28.]

Cu cît însă un popor este mai tînăr, cu atît el e mai expus să ia expresia formală drept idee. Ori forma este ceva neasimilabil : ea este interpretarea națională, specifică, a ideei pure. Ideea singură e asimilabilă fiindcă e general-omenească. Ideea catedralei gotice în Franța și Italia e ca ferment aceeași, ca întruchipare total diversă. Noi avem a oferi instinctului creator al națiunii noastre idei, iar nu forme. Și ideile vor fi imediat roditoare, pe cînd formele vor fi sterile. Idei în sine, idei artistice, științifice, filosofice, sociale, politice, în perpetuitatea lor — critic văzută — de transsubstanțializare infinit de variată. [Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 31.]

Omul din popor rămîne inconștient de frumusețea vieții lui, de adîncimile sufletului lui, întocmai cum rămîne neștiutoare de sine natura neînsufletită. din jurul lui. [Vasile Pârvan, *Memoriale*, ed. cit., p. 16.]

## MIHAIL DRAGOMIRESCU

**(1868—1942)**

Critic și teoretician al literaturii, Mihai Dragomirescu a elaborat, în partea finală a creației sale, primul sistem estetic închegat și cu o doză apreciabilă de originalitate în cultura românească. Premiza sistemului său este afirmată încă din perioada începuturilor sale critice în focul disputei Maiorescu-Ghe-

rea din anii '90 ai secolului trecut, cînd el ia apărarea maestrului refuzînd pentru valoarea estetică orice determinare concret-istorică. Critica determinismului și a istorismului va fi, apoi, norma de bază a întregii sale estetici literare. Sub denumirea de „metodă istorică" el înțelegea orice analiză deterministă, orice apel la biografie, sau la factorii sociali-istorici care ar genera, în ultimă instanță, valoarea estetică. În termeni actuali, abordarea lui, teoretizată în *Știința literaturii* (1926), este solidară cu ceea ce s-a conturat a fi cercetarea intrinsecă, și nu extrinsecă a fenomenului literar și a celui artistic. În această ordine de idei, Mihail Dragomirescu, prin a sa teorie a *frumosului psiho-fizic*, a capodoperei care n-are nici o atingere cu viața istorică-reală, se va dovedi cel mai ferm, mai combativ și mai riguros apărător al autonomiei absolute a esteticului din întreaga istorie a filosofiei românești. Ambiționînd să depășească prin estetica sa „integrală" atît direcția deductivă, cît și cea inductivă din istoria disciplinei, Mihail Dragomirescu consideră că frumosul definit ca realitate *psiho-fizică* satisface caracteristicele unei sinteze filosofice. Capodopera, realitate eternă de natură psiho-fizică nu este după el „individ... ci este prototipul unei specii". O atare definire a capodoperei i se prezintă lui Dragomirescu ca avînd două avantaje: a) salvarea pentru totdeauna a nucleului estetic al operei de excepție și afirmarea orgolioasă a autonomiei absolute a esteticului; b) legitimarea „metodei științifice" de cercetare cu întregul ei arsenal de analiză, clasificare, ordonare ș.a.m.d. Deși primul avantaj amintește mai degrabă de încercările speculative ale esteticienilor secolului 18—19, cel de-al doilea prefigurează, în bună măsură, cercetarea structuralistă, deși Dragomirescu n-a folosit conceptul de structură în accepția actuală. Cele patru volume apărute în franceză *La Science de la littérature* (I, II, 1928 și III—IV, 1938) l-au inclus în circuitul comunității științifice și filosofice. Benedetto Croce a apreciat estetica sa integrală, iar mai tîrziu (1957) Guy Michaud în lucrarea sa *L'oeuvre et ses technique*, va asimila aproape în întregime teoria capodoperei a esteticianului român.

În cele ce urmează, am reprodus „osatura" demonstrației dragomiresciene așa cum apare aceasta în *Știința literaturii* (1926).

## [CARACTERISTICILE ESTETICII INTEGRALE]

În cugetarea estetică, — adică în cugetarea care năzuiește să explice frumusețea, de la *Platon* și *Aristotel* pînă astăzi, deosebim două direcțiuni. Una, reprezentată prin *Platon,* directiva deductivă; cealaltă reprezentată prin Aristotel, directiva inductivă. Oricît s-a dezvoltat ideea estetică, din antichitate pînă în timpurile moderne, și oricîte preciziuni a luat, ea n-a putut avea decît aceste direcțiuni. Gînditorii, în genere, au avut ori o directivă sau alta, fiecare crezînd că una sau cealaltă este adevărată, foarte rar, amîndouă. Prima caracteristică a esteticei de față — pe care pentru aceasta o numim *Estetică integrală* — este de a recunoaște că această doctrină nu poate fi pricepută în esența ei, dacă, în descoperirea adevărurilor ce cuprinde, nu urmărim, în același timp, și metoda deductivă, și cea inductivă.

A doua caracteristică este că în deosebire de alte doctrine estetice — ea nu recunoaște ca obiect de studiu științific nici *frumosul în natură,* nici *frumosul în imaginație.* Singura formă a frumuseții, susceptibilă de un studiu cu adevărat științific, este *frumusețea în artă,* frumusețea manifestată într-o formă materială precisă și pipăită, neschimbată și accesibilă cunoașterii tuturor.

A treia caracteristică este că, în deosebire de directiva deductivă, pentru care frumosul reprezintă un ideal obiectiv, mai mult sau mai puțin transcendent, care trebuie ajuns, și în deosebire de directiva inductivă care nu vede în frumusețe decît o formă mai înaltă a plăcerii ce ne-o dau simțurile superioare, văzul și auzul, Estetica integrală nu recunoaște în frumusețe decît farmecul ce ne vine și ne cucerește de la obiectele psiho-fizice, care, deși streine de propria noastră conștiință, se sălășluesc într-însa, devenind parte integrantă dintr-însa. Obiectul

frumos este *creațiunea genială,* care, totuși ieșită din mintea unuia, conține relațiunile universale ale stărilor sufletești umane, și astfel *poate fi a tuturor,* devenind obiectul *veșnic contemplabil al conștiinței omenești,* care, cu cît o contemplă mai mult, cu atît își dă seama că are a face cu o *ființă organică, în care toate elementele sînt într-o legătură absolut necesară* pentru producerea acelei încîntări superioare, numită emoțiune estetică.

A patra caracteristică, în fine, este că, în deosebire de doctrinele estetice, atît de complicate și voluminoase, Estetica integrală e *simplă,* reducîndu-se, teoretic, la un singur principiu — *principiul unității.* Acest principiu trebuie însă pătruns în adevărata lui semnificație, după care obiectul frumos nu e altceva decît o ființă organică de natură psiho-fizică pe care trebuie să ne-o însușim în întreaga ei existență [Mihail Dragomirescu, *Știința literaturii,* vol. I, București, Editura Institutului de literatură, 1926, pp. 49-51.]

Problema care a încurcat gîndirea celor ce au reflectat asupra Frumosului a fost însăși propria lui natură. Aci considerat ca metafizic, aci ca pur psihologic, Frumosul, era aci, socotit de natură transcendentă, aci de natură empirică. În realitate, Frumosul nu e nici de natură propriu-zis metafizic, nici de natură propriu-zis empirică. El nu face parte nici din lucrurile din afară de natură, nici din cele din natură. El este, ca să zicem astfel, la intersecția dintre lumea fizică și cea sufletească, fiind prin partea sufletească în afară din natură și prin partea fizică în natură. El este atributul acelor obiecte care, avînd un fond integral sufletesc, se încorporează într-un material fizic ce-și pierde prin aceasta valoarea lui fizică. Aceste obiecte devin ființe de sine stătătoare psihofizice, ce se pot sălășlui în conștiința oricărui om capabil s-o primească. Viziunea în sufletul nostru a acestor fi-

ințe, care există afară din noi, dar care nu trăiesc decît în conștiința noastră, constituie frumusețea lor, iar simțimîntul ce se deșteaptă în sufletul nostru, odată cu această viziune, este emoția estetică.

Frumosul, în această concepție, deși fizic — nu ca fizic este simțit, și, deși sufletesc, — nu ca exclusiv sufletesc este văzut. El nu se găsește nici în lumea fizică, nici în cea sufletească deși are elemente din amîndouă. El constituie o lume aparte cu formele și înțelesul ei propriu, lumea psiho-fizică, în care pătrundem, și cu simțurile, și cu sufletul în același timp.

Prima consecvență a acestei concepțiuni este că frumusețea are o singură existență completă și adevărată : aceea că găsim în capodoperele artistice, creațiuni ale genialității. Capodopera, cu marginile ei precise, cu materialitatea ei pipăită și totuși spiritualizată, cu ființa ei absolut neschimbată în formă și cu variații infinite în fond, și cu efectul sigur și permanent asupra sufletului nostru, constînd în emoțiunea estetică, este adevărata reprezentantă a frumosului, și esența lui numai în cercetarea capodoperelor artistice și poetice se găsește. Capodopera își pune ființa ei întreagă în afară de timp și de spațiu. Încolțind în sufletul omului, cristalizînd și crescînd sufletește acolo, ea își găsește forma în anume timp și în anume loc, dar nici existența, nici frumusețea ei nu sînt legate de acel timp și de acel loc.

Deși materialul fizic, în care se încorporează, are anumite dimensiuni, anume însușiri fizice de duritate, fragilitate, greutate, sonoritate, etc. aceste proprietăți nu se socotesc ca atare, în priceperea, în adîncirea, în însu-

şirea frumuseţii ei, decît întrucît prin una sau alta din aceste însuşiri se dă pe faţă o latură sau o nuanţă a ideii ce-a dictat-o. Deşi poate fi zdrobită, spartă, ruptă, capodopera nu suferă în însăşi esenţa ei, şi poate trăi mai departe în nenumăratele reproduceri, ediţii, analize estetice şi critice, etc. care mărturisesc că ea a fost însuşită de conştiinţa omenească, unde-şi duce viaţa împreună cu admiraţia veacurilor. Şi, cu toate că această nouă existenţă nu are sprijinul prototipului distrus, se poate dovedi că ea nu poate duce altă viaţă în lume decît atît cît acest prototip a făcut parte din conştiinţa omenească, mediul ei propriu de tărie. [Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, pp. 71-73.]

Al doilea fundament al *Esteticii integrale* este constatarea inductivă că toate capodoperele cuprind, ca într-un microcosm, toate elementele esenţiale ale sufletului. Pentru ca să iasă dintr-un suflet şi să se încorporeze în materie, prin activitatea creatoare genială, şi pentru ca să intre prin materie şi să se încorporeze într-alt suflet, prin activitatea contemplatorului, capodoperele trebuie să aibă aceeaşi compoziţiune, ca şi sufletele în care se zămislesc, ca şi sufletele în care se insinuează şi trăiesc. Capodoperele sînt în felul lor — şi aceasta se dovedeşte prin observaţie şi analiză — nişte mici lumi psiho-fizice, ca şi fiinţele însufleţite de pildă, cu deosebire că rădăcina acestora este fizică, iar expresia e sufletească şi dependentă, pe cînd în capodopere, rădăcina e sufletească, iar expresiunea e fizică şi independentă. Această rădăcină sufletească nu poate fi nici numai sensibilitate, nici numai voinţă, nici numai inteligenţă ; ea

trebuie să fie compusă din toate aceste manifestări laolaltă, fiindcă numai așa capodopera poate ieși dintr-un întreg suflet și se poate sălășlui într-un suflet întreg. Ceva mai mult. Precum sensibilitatea, inteligența și voința prezintă trei grupe de fenomene sufletești care sînt în antagonism, dar totuși cîte trele se îmbină într-o singură unitate sufletească, tot așa unitatea capodoperei o face un element corespondent care leagă indisolubil cele trei grupe de manifestări sufletești antagoniste pe care le conține capodopera. Acest element *inanalizabil,* dar *conștient,* și deci putînd cădea sub experiența internă a fiecăruia, este elementul *mistic,* fondul adînc și insondabil al existenței noastre sufletești. Orice capodoperă — și deci și frumusețea — se compune din elemente intelectuale, afective și energice, avînd ca element unificator al acestor manifestări divergente, elementul mistic. Firește, avînd a face cu elemente contrastante, unificarea lor nu se poate face decît prin subordonarea a două dintre ele față de-a treia.

Cu aceasta am trecut la cel de-al treilea fundament al *Esteticei integrale* a cărui importanță e cu atît mai nediscutabilă, cu cît el a fost afirmat de toți esteticienii, începînd cu *Sfîntul Augustin* care se citează că a dat, pentru întîiași dată, formula „unității în varietate" ca esență a Frumuseții. Acest fundament este *principiul unității* care însă în *Estetica integrală* se deosibește de „unitatea" sau „unitatea în varietate" a diferiților filosofi, prin felul cum crede că trebuie înțeles și mai cu seamă cum trebuie aplicat.

Principiul unității este un principiu universal, fără de care n-am putea pricepe nici natura fizică, nici pe

cea psihică sau psiho-fizică. Toate aceste lumi sînt populate de indivizi, reductibili la specii, de fenomene, reductibile la forţe sau categorii de relaţiuni, de forme, reductibile la cîteva modalităţi ale spaţiului. Toate sînt dar compuse de unităţi care se grupează în alte unităţi mai cuprinzătoare, ele însele integrîndu-se în categorii şi deci în alte unităţi şi mai cuprinzătoare. Din acest punct de vedere, concretele minerale, animale, vegetale, nu sînt decît unităţi ale lumii fizice ; concretele psihologice (o gîndire, o pasiune, o tendinţă) sînt unităţi ale lumii psihice sau fizico-psihice ; capodoperele artistice şi poetice, care nu sînt decît concrete psiho-fizice, — unităţi ale lumii psiho-fizice.

Nu în acest sens înţelege *Estetica integrală* principiul unităţii, ci aşa cum răsare el din cele două fundamente pe care le-am văzut.

Capodopera este o fiinţă psiho-fizică rezultată din încorporarea unei părţi a sufletului artistului sau poetului de geniu în materie. În zămislirea, creşterea şi formarea definitivă a capodoperei descoperim trei stadii bine demarcate. Este stadiul *fizico-psihic*, în care spiritul, venind în contact cu materia, îi împrumută materialul cu care se poate armoniza şi-l transformă în imagine, adică în materie sufletească. Este stadiul *preconcepţiunii*. Este apoi stadiul *psihic* în care, în conştiinţa omului de geniu unifică elementele de origine sufletească cu cele de origine materială, dar transformate în substanţa sufletească a imaginilor plastice. Este al doilea stadiu — *stadiul concepţiunii*. Şi este, în fine, stadiul în care unitatea dintre spirit şi materie săvîrşită în conştiinţă se desă-

vîrşeşte prin armonizare cu materia în care se încorporează. Este stadiul *psiho-fizic* al execuţiunii.

Aceste trei stadii sînt ca trei logodiri, îmbrăţişări şi întretăieri succesive între Suflet şi Natură. Este o realizare succesivă a *principiului unităţii,* iar stadiul care interesează *Estetica integrală* este stadiul *psihic,* care dă fundamentul sigur al stadiului psiho-fizic. Sufletul îmbrăţişează materia, o transformă în suflet, pentru ca s-o transforme apoi iar în materie care de astă dată ia natură psiho-fizică. Laboratorul acestei transformări este sufletul. Iar realizarea principiului unităţii în această operaţie de transformare este garanţia că Făt-frumosul, conceput în conştiinţa omului de geniu, *există* în adevăr în aşa fel, că *existenţa lui va putea fi pipăită de întreaga conştiinţă omenească,* nu numai de conştiinţa individuală a omului de geniu, în care s-a zămislit.

Unificarea materialului fizico-psihic, solicitată de spirit în al doilea stadiu, se repartizează sub diferite forme asupra tuturor manifestărilor sufleteşti. O parte din acest material se unifică mai mult cu elementul intelectual : o alta, mai mult cu elementul sufletesc energetic ; şi o alta — şi cea mai însemnată — cu elementul afectiv ; iar tot acest material, împreunîndu-se cu fiecare din aceste manifestări, se unifică cu elementul mistic inanalizabil, dar conştient, rădăcina adîncă a întregei noastre vieţi sufleteşti. Este o unificare a elementelor particulare ca efect al unificării generale între Spirit şi Natură.

Oricum ar fi, principiul unităţii în *Estetica integrală* nu e totuna cu principiul individuaţiunii. Acesta e analitic, pe cînd cel dintîi este sintetic. Acesta este exterior,

pe cînd cel dintîi este interior. Acesta e simplu, aplicîndu-se la elementele de același fel, pe cînd cel dintîi este complex, aplicîndu-se la elementele cele mai disparate. De aci mai rezultă că, cu cît principiul unității integrale unifică într-o sinteză mai organică elementele contrarii mai lăuntrice și mai exterioare, mai sufletești și mai materiale, mai concrete și mai abstracte, mai atrăgătoare și mai respingătoare, mai utile și mai inutile, cu atît ființa psiho-fizică pe care o condiționează — capodopera — este mai sus în hierarhia valorilor artistice.

Din cele de pînă aci rezultă că, pentru Estetica integrală, Frumosul este înfățișarea în conștiința noastră a unei ființe psiho-fizice, creată de generalitatea artistică și numită operă de artă, în a cărei constituțiune intră, intelect, sensibilitate și voință unificate prin preponderența sensibilității și reprezentînd o sinteză organică între Spirit și Natură.

Această definiție, întemeiată pe cele trei fundamente analizate mai sus, se poate justifica în același timp, și inductiv, și deductiv.

Dacă procesul deductiv cere desfășurarea unui întreg șir de idei asupra lumii, din care *Estetica integrală* face parte, ca o parte dintr-un tot, justificarea inductivă, care, științificește vorbind, e și cea mai importantă, se poate face foarte ușor. Experiența ne arată că e o mare deosebire dintre lumea fizică și dintre cea sufletească, n-ar fi decît prin faptul că una e cunoscută prin simțiri, iar cealaltă, prin reflexiunea conștiinței, că una nu se modifică prin actul cunoștinței, iar cealaltă, prin acest act se schimbă. Aceeași experiență ne arată că operele de

artă geniale au o dublă existență care totuși nu constituie decît una singură. O existență este fizică, forma; și cealaltă, sufletească, fondul, amîndouă legate, unificate, întrepătrunse prin armonia care face ca și fizicul și psihicul să devină psiho-fizic, adică fizicul să nu fie existent decît prin psihic și psihicul să nu fie existent decît prin fizic. [Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, pp. 80-86.]

Se înțelege că din momentul ce Frumosul este frumosul în artă și că el filtrează din toată ființa capodoperele artistice, — problema genezei acestor capodopere, și în primul rînd problema genialității creatoare, este capitală. [Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, p. 89.]

[GENIALITATEA CREATOARE]

Nu trebuie iarăși să confundăm *genialitatea creatoare*, care ne dă *capodoperele*, cu *imaginația combinatoare*, care ne dă *operele de talent*. Deosebirea dintre una și cealaltă se poate stabili, începînd prin a arăta deosebirea dintr-o capodoperă și o operă de talent.

Astfel, emoțiunea estetică pe care ne-o dă capodopera nu se sleiește niciodată; emoțiunea estetică pe care ne-o dă opera de talent seacă numaidecît. Cu cît o capodoperă e cunoscută de mai mulți, în mai multe locuri și în mai multe epoce, cu atît belșugul emoțiunii estetice se mărește, filtrează mai bogat din adîncurile ei și, în același timp, dobîndește un mai mare prestigiu. Aceasta însemnează că ea rezistă timpului. Opera de talent din contră se vestejește repede. Încîntă un grup, un neam, o epocă sau chiar omenirea întreagă, cîtă vreme se în-

tîmplă ca aceasta să aibă anume dispoziţii sufleteşti, dar curînd dispare din admiraţia oamenilor. Şi rămîne o problemă interesantă pentru psiho-sociologie, pentru ce o lucrare, căreia azi îţi vine greu să-i dai o valoare, a putut totuşi să farmece într-un timp omenirea.

În al doilea rînd, pentru a deosebi genialitatea creatoare de imaginaţia combinatoare, trebuie să arătăm cauzele generale ale vivacităţii capodoperei, şi ale vestejirii operei de talent. Capodopera reprezintă o sinteză completă şi adîncă între Suflet şi Natură. Această sinteză face ca fiecare stare sufletească de inteligenţă, sensibilitate şi energie să cuprindă cu limpezime elementele naturii, dar în acelaşi timp să simţim că ele toate, oricît de deosebite ar fi şi oricît de limpede am vedea această deosebire, fac totuşi un singur fascicul, un singur avînt pornit din adîncimile mistice inanalizabile, dar conştiente, ale adîncului nostru sufletesc. Opera de talent reprezintă o sinteză necompletă şi superficială între Suflet şi Natură. Avînd, ca şi capodopera, elemente intelectuale distincte şi conturate, sentimente precise şi uşor caracterizabile, tendinţe energetice sigure, opera de talent nu prezintă totuşi sinteza lor completă prin elementul mistic.

Din această pricină, capodopera, oricît de adînc am merge cu analiza, totdeauna va păstra un rest tainic şi nepătruns, care va fi elementul de veşnică atracţie pentru sufletul omenesc cercetător. Combinaţiile diferitelor elemente sufleteşti şi fizice sînt infinite, şi prinderea şi reţinerea unora din ele au o adîncă rezonanţă în sufletul nostru. Într-însele simţim adîncimea — acel inson-

dabil, care veşnic e prezent în conştiinţă, veşnic ne atrage şi rămîne veşnic în afară de puterile noastre de analiză. Opera de talent, din contră, este analizabilă fără rest. Fondul ei îl privim ca într-o apă limpede. Combinaţiile din care rezultă sînt vizibile, uşor le putem prinde şi analiza ; dar şi mai uşor le pierdem din suflet. Ele nu au nici o rezonanţă profundă în acest suflet şi cu cît ne interesează la început mai mult, cu atît, după ce i-am cunoscut resorturile, ne lasă mai indiferenţi.

Capodopera se prezintă cu o complexitate care, cu cît e mai inextricabilă, cu atît ne atrage prin infinitele-i nuanţe ce descoperim necontenit ; opera de talent are o complexitate, în care nuanţa dispare sau se transformă în idei generale, ce interesează numai raţiunea, iar nu şi sufletul.

Capodopera se îmbogăţeşte, se înalţă, se intensifică pe măsură ce e consumată ; opera de talent scade, se slăbeşte, sărăceşte şi dispare ca orice lucru, din care tot luînd, se sfîrşeşte.

Scrutînd aceste deosebiri dintre capodoperă şi opera de talent, vedem şi deosebirea dintre genialitatea creatoare şi imaginaţia combinatoare. Genialitatea creatoare este o putere instinctivă, oarbă, care-şi impune formele de cristalizare, în afară de voinţa artistului. Imaginaţia combinatoare este o putere intelectuală, care, în mod conştient şi urmărind un anume scop, îşi ticluieşte combinaţiunile.

Genialitatea creatoare, fiind independentă, face ca o capodoperă să fie ea însăşi independentă de artist ; imaginaţia combinatoare din contră, leagă opera de autorul care a făcut-o. Genialitatea creatoare face ca o capodo-

peră să fie interesantă prin ea însăși ; imaginația combinatoare, din contră, face ca opera de talent să fie mai interesantă cînd e pusă în legătură cu scriitorul.

Astfel, pe cînd genialitatea creatoare face din capodoperă *o întrupare* a unei stări sufletești, imaginația creatoare face din opera de talent mai mult un *semn* al unei asemenea stări. Genialitatea creatoare este un *agent creator* al Naturii, și capodopera, o *ființă de sine stătătoare,* o ființă *psiho-fizică,* cerută de trebuințele omenirii ; — imaginația combinatoare este o manifestare sufletească *concomitentă* a unor mișcări fizice, iar opera de talent, în mare parte o excrescență a acestor mișcări, un act fizico-psihic, necesar individului. [Mihail Dragomirescu, *op. cit.,* pp. 91-94.]

### [GUSTUL ESTETIC INTEGRAL]

Cea dintîi condițiune pe care trebuie s-o îndeplinească un estetician pentru a face cu siguranță opera de selecțiune a capodoperelor, este *simțul* sau *gustul estetic integral.*

Sînt critici care au un foarte fin simț estetic în domeniul unei arte și nu-l au în al alteia. Sînt alții care au simț critic foarte dezvoltat pentru anume genuri, dar nu pot gusta pe celelalte. Nu mai vorbesc de criticii de școală sau de cenaclu, care, distinși și isteți în judecata operelor produse într-un anume cerc sau în anume direcție artistică, nu vor să știe de capodoperele altor școale sau cenacluri. Marele nostru critic *Maiorescu,* admirabil cînd era vorba de poezie, și, în specie de poezie lirică și nuvelă, nu era însă un iubitor deosebit

al teatrului sau, de ex. al picturii. Relevînd marele merit al lui *Alecsandri* din *Pasteluri*, el nu ne-a îndemnat totuşi să admirăm pe *Grigorescu*, care nu este decît un *Alecsandri* mai adînc în pictură. Avem critici, care nu s-au convins încă de valoarea poeziilor lui *Eminescu*, deşi privesc cu admiraţie atîtea flori veştede ale „poeziei noui". Mai sînt iarăşi critici care nu pricep valoarea lui *Caragiale*, sub cuvînt că e un scriitor vulgar; iar alţii care preţuindu-l, îi diformă înţelesul creaţiunilor lui cele mai viabile. [Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, pp. 124-125.]

Un gust integral nu se poate avea fără o a doua condiţie: *puterea de obiectivitate*. Un critic pasionat poate fi interesant, dar nu e veridic. Un critic subiectiv poate fi scriitor, dar nu un cercetător de adevăr.

Esteticianul trebuie să se raporteze la operele, pe care le judecă, întocmai ca omul de ştiinţă faţă de fenomenele ce observă. Esteticianul, ca şi omul de ştiinţă, nu trebuie să aibă, vorba filosofului *Bacon*, nici un *idol*. Nici un sentiment egoist sau de clan, nici o prejudecată religioasă, artistică sau teoretică, nu trebuie să-i împînzească ochiul. El nu trebuie să aibă o anume învăţătură, ci toate învăţăturile, nici o anume religie, ci toate religiunile, nici un anume neam, ci toate neamurile. Omenirea e una şi respectarea condiţiilor generale ale acestei omeniri este singura îngrădire pe care trebuie să şi-o impună. Îngrădirea, şi totuşi libertatea, întrucît condiţiile frumuseţii coincid cu interesele umanităţii. [Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, pp. 125-126.]

O altă condiţie, pe lîngă gust integral şi obiectiv, este *experienţa completă* a capodoperelor recunoscute în

genul de artă, în care vrea să fie mentor — experienţă care să-i dea putinţa de a face comparaţie între operele noi, din care trebuie să selecţioneze capodoperele, şi între capodoperele trecutului. [Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, pp. 126-127.]

Dar nici gustul, nici obiectivitatea, nici experienţa nu ajung unui estetician integral. El trebuie să aibă mai pre sus de toate : o facultate temperamentală : *memoria secundară integrală ;* una raţională : *stăpînirea principiilor estetice,* şi una volîtivă : *însuşirea în suflet a operei.*

Esteticianul trebuie să aibă, nu atît o memorie de fapte şi de lucruri, pe care toţi o avem, şi pe care o putem numi *memorie primară,* — cît o memorie de fapte şi lucruri cugetate de altul, *trecute prin altă conştiinţă,* ca elemente dintr-o creaţiune de sine stătătoare, memorie, pe care, pentru aceasta, o numim *secundară. Memoria lucrului gîndit de altul e memoria specială a esteticianului.* [Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, pp. 128-119.]

Ca un coronament al tuturor acestor condiţiuni — şi mai mult ca un instrument de transmitere şi impunere a judecăţilor ce dă — esteticianul adevărat trebuie să aibă cunoştinţa principiilor estetice, cu ajutorul cărora să-şi poată raţionaliza justele impresiuni, ce le-a dobîndit de la diferite opere, în aşa fel ca judecăţile sale să aibă un reazăm nezdruncinabil.

Firește, critica curentă, cu deosebire în literatură, crede că-şi poate exercita menirea şi fără, zic ei, acest balast teoretic. Şi într-un anume fel au dreptate. Funda-

mentul judecății estetice îl constituie gustul integral ; și cine n-are gust, zadarnic va cunoaște toate principiile estetice din lume. Cu ele și numai cu ele, mai cu seamă cînd e vorba de o aplicațiune superficială, putem oricînd arăta ca frumos ceea ce nu e frumos deloc, și ceea ce este o simplă imitație fără valoare, ca o adevărată creație. Din acest punct de vedere, nimic nu e mai sec și mai rebarbativ decît o aplicare de principii fără fundamentul gustului. Și, în acest caz, firește, *e preferabil să ai gust fără principii, decît principii fără gust.* [Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, pp. 130-131.]

Dar cea mai însemnată condiție, fără de care toată lucrarea estetică și critică nu are nici o valoare științifică, este condiția după care esteticianul nu trebuie să scrie asupra unei capodopere pînă ce mai întîi nu și-o însușește ca pe o ființă de sine stătătoare, streină, dar care totuși, de-atunci încolo, face pentru totdeauna parte din propria lui conștiință. [Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, p. 131.]

## CLASIFICAREA ARTELOR

Principiile estetice privesc toate artele. Fie vorba de pictură sau arhitectură, de sculptură sau muzică, de mimică sau de poezie — capodoperele artistice și poetice se supun la aceleași principii. Toate sînt ființe psihofizice, și toate, sub o formă sau alta, închid în conți-

nutul lor frumusețea, adică posibilitatea infinită a emoțiunii estetice. Mai înainte de a ne restrînge în studiul nostru numai la Literatură — nu putem trece peste o chestiune, care e în același timp și piatra de încercare a unei teorii estetice. E chestia clasificării artelor, dintre care face parte și Poezia, cea mai însemnată ramură a literaturii.

Dacă frumusețea este *una*, cum se poate înfățișa în forme atît de deosebite? De la Arhitectura ce ne impresionează prin masa materialurilor fizice cele mai grele — piatră, metal, lemn — pînă la Poezia care ne mișcă prin armonia sunetelor însoțite de sensurile cele mai subtile, este o întreagă gamă de materiale — marmură, bronz, lut, culori, sunete, mișcări, cuvinte, oameni chiar și grupuri de oameni — a căror rațiune de întrebuințare trebuie găsită undeva. De ce sînt atîtea arte și nu mai multe? De ce capodoperele nu iau ca expresiune și fluidele? De ce din solide, numai unele sînt întrebuințate ca element de expresiune a frumosului, și nu și celelalte? Iar din materialele întrebuințate de ce unele sînt mai expresive decît celelalte? Și de ce unele imită natura și altele nu?

Începînd cu aceasta din urmă cestiune, trebuie să stabilim că arta nu e nici imitația naturii, nici *homo aditus naturae* [1]. Imitația este falsificare, iar omul adăogat naturii nu înaintează nici pe om, nici natura. Sinteza dintre Suflet și Natură, a Esteticei integrale, e cu totul altceva: este crearea unei *noi existențe*, care nu e nici Suflet nici Natură, sau este amîndouă în același

[1] Omul adăugat naturii.

timp, dar pierzîndu-şi fiecare caracteristicile proprii. Este psiho-fizicul sintetic în deosebire de psiho-fizicul analitic al Ştiinţei şi psiho-fizicul concret al Pragmaticei. Este, cum ştim, lumea fiinţelor psiho-fizice, pe temeiul afectivităţii, iar pentru constituţia lor *sînt de nevoie numai materiale, care pot înlesni sinteza desăvîrşită dintre Suflet şi Natură,* indiferent dacă ele respectă sau nu formele fizice ale lucrurilor. Aşa fiind, faptul că unele arte par că imită natura, iar altele nu, nu are nici o importanţă. Cele care par că imită natura găsesc în această imitaţie un material mai propriu de sinteză între Suflet şi Natură ; iar cele care nu o imită, găsesc în restul materialului fizic, anume însuşiri care înlesnesc această sinteză. Acest lucru e atît de adevărat că artele cele mai vechi nu sînt artele imitative, ci tocmai cele care nu imită natura : Arhitectura şi Muzica.

Elementul care înlesneşte sinteza dintre Suflet şi Natură este *elementul simbolic.* Cu cît un material din Natură devine mai uşor semnificativ, adică nuanţă dintr-o idee ; cu cît un element sufletesc îşi încorporează mai repede semnificaţia, adică nuanţa ideii într-un asemenea material ; cu atît acest material devine mai propriu ca să înlesnească sinteza dintre Suflet şi Natură. În acest proces de simbolizare avem, precum se vede, un element preponderent : ideea, în care, precum ştim, avem ca element important elementul mistic. Acest element transformă mai întîi materialul fizic în substanţă pur sufletească : procesul de la impresia de dinafară la imaginea ce dă corp ideii. Şi acelaşi element, apoi, îşi găseşte forma în materia externă ; procesul de la ideea încorporată intern la încorporarea ei externă. Principiul regulator al secţiunii materialului de încorporare extern, şi, prin urmare, al diferenţierii artelor, îl vom găsi deci

tocmai în acest element mistic, care, din unitatea lui internă se diferențiază în conștiință, în cele trei manifestări sufletești fundamentale : inteligență, sensibilitate și voință. Studiind natura fiecăreia din aceste manifestări, vom găsi și temeiul pentru care, din lumea materială, cutare material și nu altul va servi la încorporarea artistică, și vom găsi în același timp, de ce avem atîtea arte și nu mai multe sau mai puține.

Inteligența e de natura spațiului fizic ; sensibilitatea, de natura timpului ; voința, de natura cauzalității. Inteligența are forma simultaneității ; sensibilitatea, forma succesivă ; voința, simultan-succesivă. Inteligența e obiectivă ; sensibilitatea, subiectivă ; voința, subiectiv-obiectivă. Inteligența, ca și spațiul, reduce la simultaneitate obiectivă raporturile tuturor lucrurilor ; sensibilitatea, ca și timpul, desfășoară succesiv și subiectiv toate impresiile ce ne vin de la natură, și tot ce trăiește simultan în conștiința noastră, nu poate fi simțit dacă nu se deșiră subiectiv, în succesiune ; voința unește cugetarea cu mișcarea, subiectiv, în succesiune ; voința unește cugetarea cu mișcarea, subiectivul cu obiectivul, întocmai cum cauzalitatea simultană determină în mod succesiv efectul.

Inteligența dar va impune, în sîmburele psihic al ideii, anume forme de artă, care vor avea de caracter spațialitatea, obiectivitatea și simultaneitatea, *formele arhitectonice*. Sensibilitatea, la rîndul ei, va impune și ea anume forme de artă, ce vor avea de caracter temporalitatea, subiectivismul și succesiunea : *formele muzicale*. Voința va impune, în fine, la rîndu-i, anume forme de artă, ce vor avea de efect cauzalitatea, obiectivitatea-subiectivă și simultan-succesiunea : *formele danțului* (în care intră și *mimica).*

Prima artă *intelectuală* va fi *Arhitectura;* prima artă *afectivă* va fi *Muzica;* prima artă *volitivă* va fi *Dantul.* Sînt cele trei simulacre de artă ale popoarelor primitive. Căci, în adevăr, aceste popoare își *fac un culcuș și-și împodobesc corpul* (căci și învestmîntarea tot un fel de arhitectură este) — apoi *cîntă și joacă* cu mișcări expresive. Nu doar că aceste manifestări rudimentare sînt artă, precum în mod naiv cred toți istoricii de artă care vorbesc de evoluția artei. Ele sînt pur și simplu manifestări ale plăcutului în reprezentare, produse fizico-psihice de natură etnografică. Dar e interesant de constatat această coincidență de natură exterioară între categoriile acestor simulacre de artă și între categoriile de capodopere pe care le-a produs mai întîi umanitatea ajunsă la maturitate. Ceea ce au produs helenii mai frumos pe lume sînt monumentele arhitectonice cu cele trei stiluri : doric, ionic, corintic, care au devenit elemente esențiale ale Arhitecturii din toate timpurile și a căror frumusețe, firește, cînd sînt bine întrebuințate, e admirată de toți. În al doilea rînd, au produs *Muzica* și *Dantul,* pe care însă, din nenorocire, nu ni le-au putut transmite și nouă. Viața religioasă, cu care se confundă la heleni și viața politică, și care este cea mai înaltă formă de viață, constă — din *temple,* în care statuile și sculpturile frontoanelor sau metopelor erau simple anexe ; din cîntări către zei, *cîntări,* în care poezia era la început numai un element ajutător ; și din *procesiuni* adică din *danțuri stilizate.* Dealtminteri, Arhitectura, Muzica și Dantul sînt și cele mai simple și cele mai ușor realizabile arte : o alcătuire de lespezi, o alcătuire de sunete, o alcătuire de mișcări.

Firește, cel ce a zidit la început o locuință sau un templu, cel ce și-a modulat mai întîi glasul și-a slomnit

primele himnuri, şi cel ce şi-a exprimat avîntul sufletului prin mişcări ritmice, nu s-a gîndit să facă şi, cum am mai spus, nici n-au făcut capodopere artistice. Numai mai tîrziu, cu venirea reflexiunii contemplative, s-a adăogat la ideea plăcerii provenite din satisfacerea unei nevoi fizico-psihice, şi încîntarea artistică a lucrului care pătrunde în suflet, se face una cu el şi se îmbogăţeşte din fiinţa lui. Nu e vorba de a urmări acest proces cu care se îndeletniceşte atît de zadarnic istoria artei pe care a năvălit-o arheologia, etnografia şi folclorul. Între artă şi simulacrele ei, fie primitive, fie actuale, e deosebire de la lume la lume — de la lumea psiho-fizică la cea fizico-psihică — şi nu se poate pune filiaţiune între dînsele, cum nu se poate pune filiaţiune între existenţa vîrcolacilor în lună şi principiul lui *Arhimede*, sau între activitatea bucătarului lui *Napoleon* şi faptele lui istorice. Arta este *una* de la apariţia ei şi pînă astăzi, şi faptul că d. ex. sculptura helenă a rămas un ideal pentru toate timpurile, deşi noi avem atîtea mijloace de încorporare artistică, nu face decît să întărească această aserţiune. Capodoperele, fie că s-au produs sau se produc la cine ştie ce popor mic şi umilit, au aceeaşi valoare artistică şi intră în conspectul general al artei, ca şi capodoperele clasice ale popoarelor cu mare renume din timpurile noastre. *Arta nu evoluează*. Ea e înflorirea unei noi lumi care, între dînsa şi între manifestările ce seamănă cu ea, a tăiat orice drum de suire sau coborîre. Căci înflorirea e culminaţie, şi culminaţia e un punct final.

Acest lucru se mai dovedeşte şi prin faptul că, de îndată ce ajunge adevărată artă, adică fiinţă psiho-fizică, o manifestare etnografică, arheologică sau folclorică devine *autonomă*. Statua unui zeu, dacă e capodoperă, *încetează de a fi idol*. Şi capodoperele arhitecturii şi sculpturii helene, deşi au caracter religios, coincid tocmai cu pier-

derea acestui sentiment. Renașterea cu frumusețile ei păgîne, statuile și tablourile unui *Michelangelo* sau *Rafael* nu mai sînt icoane, decît pentru cei ce nu înțeleg arta.

Oricum ar fi, Arhitectura, Muzica și Dantul sînt artele fundamentale dictate, rînd pe rînd, de cele trei manifestări fundamentale în care se desfășoară sîmburele mistic al sufletului omenesc. Acest lucru răsare și din analiza esenței acestor arte. [Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, pp. 139-144.]

## ESTETICA ȘI LITERATURA

Sfera Esteticei și sfera Literaturii se încrucișează. Nu tot ce se înțelege prin Literatură cade în sfera Esteticei, cum nu toate problemele Esteticei privesc Literatura. În același timp, o parte din Estetică trebuie să se ocupe cu Literatura, precum o parte din Litratură trebuie să țină în seamă principiile Esteticei. Literatura, în cel mai larg sens al cuvîntului, cuprinde orice produs scris sau vorbit, care închide într-însul o gîndire, care poate interesa și pe alții. Aibă sau nu valoare literară — adică estetică — fie științifică sau practică — un astfel de produs intră în literatură. [Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, p. 155.]

Vom avea dar de stabilit, din capul locului în Literatură, luată în cel mai larg sens al cuvîntului, trei categorii de produse :

1. Produse literare *fără valoare estetică ;*

2. Produse literare *cu valoare estetică aparentă :* scrierile literare *de talent ;* și

3. Produse literare *cu valoare estetică reală* — produse datorite genialității creatoare și constituind tota-

litatea fiinţelor psiho-fizice, încorporate în cuvînt. Dintre aceste trei categorii, cea dintîi e lăsată pe seama Bibliografiei şi Istoriei literare. Cea de a doua va găsi un loc în Ştiinţa Literaturii, în măsura în care operele, ce ea cuprinde, vor lămuri pe cele din a treia categorie. [Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, p. 157.]

## STILUL

Prefacerea limbii în stil este analoagă cu aceea prin care percepţiunea devine intuiţiune. Şi limba, ca şi percepţiunea, sînt de natură materială, numai că percepţiunea *vine de la natură* în genere, pe cînd limba vine de la natură, cînd *ajunge concret fizico-psihic,* adică *instrument de exprimare al unui neam de oameni.* Şi percepţiunea, şi limba sînt dependente : una de nevoile unui individ ; cealaltă, de ale unei colectivităţi. Şi una, şi cealaltă, întrucît devin elemente ale unei capodopere, trebuie să se rupă de aceste trebuinţe dinafară, pentru ca, una să devină intuiţiune, şi cealaltă stil, sub influenţa spontaneităţii mistice care le transfigurează. Şi, precum mare parte din materialul intuiţiunii se găseşte în percepţiune ; tot aşa mare parte din materialul stilului se găseşte în limbă. Şi, precum, pentru a studia intuiţiunea, a trebuit să studiem mai întîi percepţiunea ; tot aşa pentru a studia stilul trebuie să studiem mai întîi limba.

Negreşit, limba va cuprinde mai întîi elementele cuvîntului. Şi cum, după aceste elemente, am făcut deosebire între cuvîntul obişnuit, cuvîntul de talent şi cuvîntul de geniu, aceeaşi deosebire o vom face şi în ce priveşte limba. Vom avea limba obişnuită, cuprinzînd no-

ţiunea şi reziduul reprezentativ, tonul emotiv şi intensivitatea motrice, toate mai multe sau mai puţin limpezi, dar fără contur. Vom avea apoi limba talentată în care, mai întîi, elementul obiectiv (noţiunile şi reziduurile reprezentative respective, în care intră elementele de formă, intensitate, consecinţă, asociaţii directe, culoare, mişcare, sunet) exprimat numai prin *distincţiunea sunetelor*, devine *plasticitate psihică*, ce se rotunjeşte în expresie prin *dicţiune*, şi, apoi, se preface în *plasticitate simbolică*, precizată în cuvînt prin *sonoritatea expresivă*. În al doilea rînd, *elementul subiectiv* (conţinutul emoţional, asociaţiile indirecte şi asociaţiile inconştiente), exprimat numai prin *muzicalitatea afectivă*, devine *ton emotiv*, limpezit prin *muzicalitatea expresivă* externă, a cuvîntului, şi apoi, se preface, prin adaosul valorii estetice, în *emoţionalitate*, ce se precizează prin elementul exterior al *muzicalităţii estetice*. În al treilea rînd, în fine, *elementul subiectiv-obiectiv* (mişcările expresive, emotive şi utile) care nu e, în cuvînt, decît intensivitatea motrice exprimată prin *accent*, devine *energie expresivă*, ce se precizează prin *tonul energetic* al cuvîntului, dar nu poate ajunge la *expresivitatea absolută* a armoniei onomatopoetice. Vom avea, în fine, limba genială, în care găsim, pe lîngă celelalte elemente ale limbii talentate, *realitatea estetică* sau *expresivitatea absolută*, prin adaosul *valorii absolute a armoniei*.

*Limba talentată* şi *limba genială* sînt în realitate *stil în sensul larg al cuvîntului*. Stilul de talent şi stilul genial în adevăr, în acest înţeles, se prezintă cu mai multe forme. Astfel, limba din acest stil, fiind constituită dintr-un şir de cuvinte al căror înţeles este însufleţit de o anume intensitate motrice, ajunge la expresiune într-o *succesiune de accente*, mai puternice sau mai slabe, mai lungite sau mai scurtate, mai sonore sau mai surde, care concordă cu mişcarea sufletească, pe care vrea s-o exprime scriitorul : este *ritmul*.

În același timp, succesiunea cuvintelor din acest stil, se poate prezinta cu o anume *sonoritate,* cu anume *coloratură,* cu anume *căldură.* Este *muzicalitatea sufletului* cu rezonanțele ei, care, pentru a se exprima, trebuie să aleagă anume cuvinte și să le așeze în anume loc unele față de altele. Cuvintele pot fi mai abstracte, cum de ex. sînt la *Grigore Alexandrescu,* sau mai pline de mustul sugestiv al concretului, cum e la *Eminescu;* sau, prezentînd un echilibru între elementul noțional (abstract) și reziduul reprezentativ (concret), cum e la *Coșbuc.* Tot așa limba poate întrebuința cuvinte mai calde, mai pline de rezonanțe, mai corecte sau mai reci ; sau cuvinte mai armonioase, mai abrupte, sau mai neutre din acest punct de vedere. Fizionomia particulară a stilului în genere, întrucît ne luăm după gradul de abstracțiune, de sonoritate și de căldură, se numește *stil propriu-zis.* [Mihail Dragomirescu, *op. cit.,* pp. 323-326.]

## [ARTELE]

Arhitectura e reprezentanta *lumii fizice* cu masa și greutatea ei, întrucît o putem sălășlui integral în sufletul nostru. Această lume, prin arhitectură, este astfel preformată și alcătuită, că ne dă simțămîntul echilibrului, și prin acest simțimînt îi înțelegem adînc sensul. Aceasta este valoarea simbolică a monumentului arhitectonic și în contemplarea lui îndeplinită dobîndim emoția estetică, simțimîntul frumuseții lui. Emoția estetică arhitectonică este astfel de natură intelectuală, avînd însă, precum vom vedea, față de celelalte arte de aceeași natură, nuanța volitivă, întrucît orice edificiu arhitectonic nu poate

fi înțeles fără un *scop practic*. Caracterul intelectual al arhitecturii se mai poate vedea din faptul că materialul ei de expresiune este lumea fizică, al cărei înțeles nu poate fi pătruns nici prin sensibilitate, nici prin voință, ci numai, — și *integral* — prin inteligență. Știința pozitivă nu e altceva decît pătrunderea prin intelect a lumii considerată, în întregime, ca un fenomen fizic, ca fenomen ce nu-și schimbă natura prin actul cunoașterii.

Muzica e reprezentarea lumii *psihice*, întrucît prin material fizic o putem sălășlui în conștiința noastră. Această lume, prin muzică, este astfel transfigurată, că ne face să simțim ființa ei, prin sonoritatea ritmică, cel mai fin din materialele lumii fizice și deci cel mai aproape de subtilitatea fenomenelor de conștiință. Valoarea ei simbolică este însuși adîncul mistic al conștiinței noastre, la care nu putem ajunge decît tocmai prin această sonoritate ritmică ce ne pătrunde sufletul. Emoțiunea estetică ce ne vine de la muzică este deci de *natură afectivă*, fiind, precum vom vedea, cea mai afectivă dintre toate artele din aceeași categorie. Caracterul afectiv al muzicei se dă pe față prin faptul că ea lucrează de-a dreptul asupra sufletului nostru, iar țesătura fenomenelor sufletești este, precum se știe, de natură afectivă. Din pricina aceasta, Muzica a fost considerată ca cea mai însemnată dintre arte (de ex. *Schopenhauer)*, ca una ce conține un tezaur de capodopere, în care sinteza organică se face pe temeiul unei sensibilități mai vii și mai adînci decît în oricare altă artă.

Dantul — și cînd zicem dant trebuie să înțelegem orice ritm al mișcărilor omenești, compus în vederea unei expresivități imediate ale avîntului de viață — și deci și Mimica — e reprezentarea lumii *fizico-psihice* întrucît, ca atare, vrea să se sălășluiască în conștiința noastră. Această lume, prin dant, este astfel stilizată, că ne face

să trăim ființa ei, prin ritmica și echilibrul mișcărilor, care sînt un material greu și subtil în același timp, întrucît e vorba de însufleţirea unui obiect solid — corpul omenesc, organele și membrele lui — prin fluidul descărcării nervilor motori. Prin soliditatea corpului omenesc și echilibrul lui static, dantul e arhitectură; prin vioiciunea ritmică a mișcărilor și înțelesul adînc ce pot să-l aibă, dantul este muzică. Valoarea simbolică a mișcărilor dantului este energia ritmului vieții noastre în ce are mai exultant, mai biologic expresiv. Emoțiunea estetică ce ne dă dantul este deci de natura voinței, fiind, precum am mai spus, cea mai energetică dintre toate artele din aceeași categorie.

Arhitectura, ca artă *intelectual-voliţională*, se coordonează, pe baza aceluiași temei ce-a diferențiat-o de Muzică și Dant, cu două arte : una *intelectual-intelectuală* (cea mai intelectuală dintre toate artele), *Sculptura*, și cealaltă *intelectual-senzitivă* sau *afectivă*, *Pictura*. Scopurile practice care nuanțează coloritul intelectual al Arhitecturii se maschează în monumentele arhitectonice cu monumente sculpturale și picturale, statui, grupuri și basoreliefuri, tablouri, fresce și decorațiuni.

Sculptura reprezintă echilibrul intern și mlădierea externă a *vieții biologice*, care nu e decît *partea organică* a lumii *fizice*. Ființa psiho-fizică reprezentată printr-o capodoperă sculpturală, sălășluiește în sufletul nostru, pătrunzînd într-însul, ideea echilibrului și ideea mobilității vieții, dar redate într-un singur obiect, cu o singură însufleţire. Viața biologică este astfel simplificată în formele ei exterioare și astfel transfigurată prin genialitatea creatoare, că-i vedem adînc și de-a dreptul, și ca făcînd parte din sufletul nostru însuși, atît echilibrul cît și mobilitatea ei mlădioasă. Sentimentul frumuseții unei sculpturi constă în înțelegerea acestui echilibru și a acestei mobilități, pe care genialitatea creatoare a sculptorului

ne-o sugerează prin poziția ce o dă corpului omenesc, prin forma mlădioasă a membrelor, prin mișcarea justă imprimată întregului, care, deși complex, își găsește unitatea în schițarea unei acțiuni simple, dar plină de semnificație. Într-aceasta stă valoarea simbolică a acestei arte, și din contemplarea ei sufletul ni se umple de emoțiunea estetică, semnul frumuseții. Această emoție, venind numai de la o combinație dintre materialul semnificativ al corpului omenesc și dintre mlădierea mișcărilor vieții, cere o cît mai mare simplificare a materialului, în care se încorporează frumosul : marmoră sau gips, bronz sau lut, în care sînt indicate formele semnificative. Printr-aceasta se accentuează intelectualismul acestei arte, care culminează în ceea ce numim *seninătatea* antică. Această seninătate, în adevăr, nu e decît simțimîntul intelectual al unității dintre echilibrul corpului solid și dintre mobilitatea vieții. Caracterul intelectual al sculpturii, și mai acentuat decît al arhitecturii, se vede tocmai din aceste particularități. Dependentă, întru ce privește felul materialului, de arhitectură, sculptura își accentuează intelectualismul prin simplificarea materiei fizice de încorporare și prin calitatea emoțiunii estetice.

Pictura este o artă *intelectual-afectivă*. Este o artă, dependentă de arhitectură, ca și sculptura, întrucît e vorba de reprezentarea unei părți din lumea fizică solidă — și anume a înfățișării ei — dar se deosebește de arhitectură, întrucît această reprezentare este împreunată cu mișcările *vieții sufletești*. Tocmai pentru că, în această artă, încearcă să treacă pe primul plan viața sufletească, elementul material de expresiune este mult mai subtil decît acela al arhitecturii și sculpturii. El e redus la culoare, și în același timp, și tocmai din această pricină, cele trei dimensiuni sînt reduse la două. Rămînînd tot în

sfera lumii solid-fizice, prin cea mai mare parte, pictura pătrunde în sfera lumii sufletești, fără însă ca aceasta să devină preponderentă. Ființa psiho-fizică, reprezentată printr-o pictură, pătrunzînd în sufletul nostru, izbutește să sălășluiască, odată cu ea, toată viața sufletească ce este capabilă să exprime. Înfățișarea lumii fizice solide este astfel transfigurată prin desenul și coloritul genialității creatoare, încît poate să exprime multe nuanțe ale lumii sufletești. De nevoia de a exprima această finețe de nuanțe este cerută și varietatea coloritului și preciziunea desenului. Și tot din nevoia de a lăsa să filtreze cît mai mult stările sufletești, o reproducere exactă și minuțioasă a realității fizice sau fizico-psihice nu are caracter pictural. Emoțiunea estetică ce ne dă o pictură stă în ușurința cu care stările sufletești, fie ale pictorului, fie ale personagiilor, fie ale amîndurora, ni se înfățișează cu toate nuanțele lor în culoarea ajutată de desen. Această impresie de unificare și echilibrare, prin subordonare a celor două elemente atît de contrarii, subliniază valoarea simbolică a acestei arte. Prin reunirea materialului fizic solid, cu starea sufletească subtilă, se stabilește în același timp caracterul ei intelectual și afectiv în același timp.

Muzica, artă prin excelență afectivă — deci *afectiv-afectivă* — exprimă prin cea mai subtilă substanță materială, sunetul, de-a dreptul stările noastre sufletești. Ea e dictată de necesitățile sensibilității, precum Arhitectura este dictată de necesitățile inteligenței contemplatoare. Dar precum Arhitectura, artă intelectuală, cu nuanță voliționalâ, are ca anexe Sculptura, artă pur intelectuală, și Pictura, artă intelectual-afectivă, tot așa și Muzica, artă afectivă (și încă pur afectivă) trebuie să aibă alături alte două arte — amîndouă afective, dar una cu nuanță intelectuală și alta cu nuanță voliționalâ : o muzică intelectuală și o muzică energetică.

Muzica intelectuală este Poezia ; muzica energetică nu îndrăznim să spunem că e Cinematograful, care este mai mult pictură voliţională şi poezie mută, dar, dacă nu e cinematograful, sigur e, că trebuie să se mai ivească o artă cu caracterul succesiunii, subiectivităţii şi afectivităţii energetice, care să se coordoneze, pe lîngă Muzică, cu Poezia. E poate arta care bîlbîie în elucubraţiile futurismului şi a altor încercări analoage moderne, care însă n-a ajuns cel puţin pînă acum, la nici o realizare artistică. Ne rămîne dar să schiţăm doar sensul poeziei.

Poezia creează fiinţe de sine stătătoare, cu ajutorul cuvîntului, care e muzică şi înţeles, în acelaşi timp. Prin muzicalitate ţine de lumea fizică, prin ceea ce are mai subtil, sunetul ; prin înţeles (şi înţelesul aci nu e luat numai în sens logic, ci şi afectiv şi energetic) ţine de lumea sufletească în manifestările ei cele mai limpezi. Aceasta, de altminteri, e şi marea deosebire dintre Muzică şi Poezie. Muzica se slujeşte de sunetul fără înţeles şi atinge de-a dreptul rădăcina sufletului omenesc, elementul lui mistic ; poezia se slujeşte de sunetul cu înţeles şi poate sălăşlui în sufletul nostru fiinţe psiho-fizice cu care au şi elementul mistic, conştient şi inanalizabil, şi, în acelaşi timp, şi manifestările conştiente şi analizabile ale inteligenţei, sensibilităţii şi voinţei noastre. În acest fel, Muzica este arta părţii mistice din sufletul omenesc, al unităţii ei originare, ale adîncimii, unde Sufletul se leagă cu Natura ; Poezia este arta nu numai a acestei părţi (fără de care o poezie nu poate fi o capodoperă), dar şi a sufletului întreg cu toate manifestările lui conştiente şi analizabile. Poezia este artă afectivă, dar în acelaşi timp, intelectuală şi integrală, întrucît materialul ei de expresiune poate reda, mai mult ca oricare altă artă, partea luminoasă şi conturată (deci partea intelectuală) nu numai a noţiunilor, dar şi a sentimentelor şi tendinţelor

noastre de orice natură. În sentimentul vieții sufletești, obscure și luminate, ce vibrează în muzica cuvîntului, stă valoarea simbolică a acestei arte. Și din analiza elementelor ce constituie această valoare simbolică, vedem limpede caracterul ei afectiv cu nuanță intelectual-integrală. Dar asupra poeziei vom reveni în capitolele următoare.

Dar, în afară de artele în legătură cu Arhitectura și Muzica, mai avem artele în legătură cu *Dantul*, ce are caracterul pur energetic. Prin dant înțelegem orice mișcări ale corpului omenesc care au un înțeles artistic. În dant intră cortegiile, procesiunile și pompele ; în dant, intră mimica și arta dramatică. Dantul, ca acțiune oratorie, intră ca element secundar și în Literatură. El are drept material corpul omenesc, fie singur, fie mai multe, pînă la mii, în care număr pot intra, și actorii, și spectatorii. Dantul, ca și Arhitectura și Muzica, fiind o artă dictată de voința umană pură, se coordonează cu alte două arte tot energetice, dar una avînd caracter intelectual, *Teatrul*, și alta avînd caracter afectiv, *Opera*.

Teatrul este poezie jucată. Fondul Teatrului este poezie ; forma este dant — arta dramatică — expresiunea prin mimică, gesturi, atitudini, grupări și mișcări de grupe omenești, a fondului poetic. Capodopera teatrală este reprezentația teatrală în care, ca și la dant, actorii și spectatorii formează un tot. Nu se poate închipui o reprezentație teatrală fără spectatori, căci în efectul total al emoțiunii dramatice, spectatorii sînt influențați de actori și actorii de spectatori. Emoțiunea dramatică se multiplică prin această influență reciprocă și, în unitatea ei, cuprinde, și pe unii, și pe alții.

Teatrul e reprezentarea soartei umane, întrucît o putem sălășlui în sufletul nostru, prin artă dramatică. Prin această artă, soarta umană este astfel preformată și trans-

figurată că, oricare ar fi personagiile ce iau parte la acțiune și oricare ar fi această acțiune, noi o simțim ca a noastră, fie că rîdem, fie că plîngem, fie că rămînem în stare contemplativă. Valoarea lui simbolică stă tocmai în această identificare sufletească între noi și personagiile de pe scenă. La ea nu putem ajunge decît, dacă arta dramatică se supune poeziei, și deci dacă actori, regisură, decorație, figurație se subordonează, în tendința lor de expresivitate, fondului poetic. [Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, vol. 1, pp. 144-152.]

## CAPODOPERA, IZVOR AL FRUMUSEȚII, NU ESTE INDIVID, CI SPECIE

În comparația pe care am făcut-o între genialitatea creatoare și iubire s-a omis o diferențiere asupra căreia trebuie cu deosebire să insistăm, întrucît din ea răsare adevăratul temei, pe care ne rezemăm în năzuința noastră de a face, din Artă și din Poezie, un obiect de știință pozitivă.

Această diferențiere constă în deosebirea de valoare a procesului de naștere dintre ființa fiziologică și dintre capodoperă. Produse ale unui proces analog, însoțite de stări sufletești identice, cu deosebire numai că una e fizică, pe cînd cealaltă e psiho-fizică — aceste două ființe de sine stătătoare ar putea fi considerate ca avînd aceeași valoare de creație, amîndouă fiind simple individe ale unei specii. Unul, individul fizic ; celălalt, individul psiho-fizic. Și nici n-am putea concepe lucrul altfel, din momentul ce capodopera constă dintr-unul și același material finit, teoreticește *neschimbat* pentru toate veacurile.

E neschimbat șirul de cuvinte, cu sonoritățile lor semnificative, al *Divinei Comedii,* a lui *Faust,* al *Cidului* lui Corneille sau al dramei *Romeo și Julieta* de Shakespeare. Și unul este *Moise* a lui Michelangelo, și una *Mona Lisa* a lui Leonardo da Vinci, sau *Simfonia a IX-a* a lui Beethoven. Diferențele de text sau variantele unei opere poetice, pentru cercetătorii literari, sînt teoreticește inexistente, întrucît toată munca filologilor constă în a stabili *forma definitivă,* forma *ne varietur* a oricărei opere poetice. Existența variantelor este o nenorocire *de fapt,* și toate sforțările ce se fac sînt ca să se ajungă la o singură formă posibilă — singura stare *de drept.* Toate aparențele, și pentru cugetul tuturor, duc la ideea că o capodoperă e o *singură* capodoperă, un individ, ca și orice individ fizic nou venit pe lume.

Știința însă, oricît s-ar fi silit unii gînditori să facă și din individual obiectul științei, e cunoașterea generalului ; și numai existența generală a speciilor a făcut posibilă constituirea Științelor descriptive. Și se înțelege de la sine atunci că, dacă am considera capodoperele artistice și literare ca indivizi, n-ar mai fi posibilă o știință a lor.

Nelămurirea în privința acestei caracteristice a făcut pe Taine să făgăduiască, în scrierile lui critico-istorice, că va face din studiul operelor de artă o știință naturală și totuși să facă, în realitate, istorie.

Din Științele naturale, Taine n-a luat decît faptul ontogeografic că anume plantă crește în anume climate, iar alta în altele — și de aci analogia că și anume opere de artă răsar la anume popor, în anume mediu, în anume moment. Și astfel explică el de ce Grecia antică a trebuit să producă cea mai frumoasă sculptură și pentru ce în vremea Renașterii a trebuit să renască arta și să producă operele de artă umană ce a produs. În aceste inducții

și deducții ale sale, Taine însă n-a făcut altceva decît să ia individul care se numește poporul helen, ce a trăit în Helada în secolul al VI—IV-lea, și individul numit poporul italian, ce a trăit în Italia secolului al XV—XVI-lea și să studieze diferitele manifestări de viață ale acestor popoare în legătură cu caracterele generale ale operelor artistice din acele epoce, și apoi să pună în legătură cauzală acele manifestări de viață cu operele, considerînd pe cele dintîi drept cauze, iar pe cele de-al doilea drept efecte. Această lucrare care în definitiv nu e altceva decît istorie — fiindcă istoria nu e decît cunoștința individului (fie el om, grup, popor) în fazele lui de dezvoltare — nu are totuși pe deplin, nici caracter istoric, și, în același timp, nici științific. Nu are caracterul curat istoric, pentru că, în loc să nareze faptele în conexiunea lor în timp, caută să stabilească legături cauzale în afară de ele. În același timp, nu e deloc științifică, pentru că, fiind vorba de studiul unui singur individ, poporul helen sau poporul italian la o epocă dată — diferitele manifestări de viață și operele, pe care ea le pune în legătură cauzală, nu sînt în realitate fenomene *succesive*, ci *simultane*. Sînt tot așa de științifice aceste feluri de relațiuni cauzale ca acelea pe care le-am stabili între forma capului cuiva și lungimea membrelor, sau între culoarea părului lui și conformația abdomenului. Oricum ar fi, Taine, istoric prin esență, precum a dovedit-o cu ultimele sale mari lucrări, nu și-a dat seama în destul, precum am mai spus, de natura obiectului său și, căutînd să facă știință, a aplicat realităților individuale ceea ce nu putea conveni decît realităților generale, fără să-și dea seama că o parte din aceste realități, pe care el le credea că sînt individuale — anume capodoperele artistice — nu sînt în realitate individe, ci *specii*.

Capodopera, în adevăr, deşi părînd a fi un obiect individual, este în realitate o specie, avînd aceleaşi caractere, ca şi speciile animale şi vegetale. Acest lucru îl putem deduce, mai întîi din deosebirea ce găsim între geneza ei şi între naşterea unui individ oarecare. Un individ e născut din alţi doi indivizi, care sînt atraşi unul către altul de necesităţi organice. Capodopera e născută în conştiinţa unui individ, şi peste nevoile acestei conştiinţe sau acestui individ, din unificarea a ceea ce e universal în Natură şi a ceea ce e universal în suflet. Ea, prin urmare, este fătul frumos *nu* a două elemente mărginite în spaţiu şi timp, ci a două existenţe, care sînt în afară de spaţiu şi de timp, sau, în orice caz, care cuprind într-însele şi spaţiul şi timpul. Capodopera dar, într-un fel, are un fond nemărginit în timp şi în spaţiu — fapt care constituie încă o explicare pentru ce capodopera este considerată ca eternă sau ca inteligibilă în afară de condiţiile pe care le pun locul şi vremea.

Dar, în afară de aceste consideraţiuni, pe care unii le-ar putea socoti de metafizice (deşi existenţa indefinită şi în afară de hotare a unei capodopere este fapt de experienţă) noi putem — admiţînd doar că fac parte din două lumi deosebite şi din două feluri absolut deosebite de existenţă — să dovedim că între o capodoperă şi între o specie zoologică şi botanică, este o absolută identitate.

În adevăr, o specie naturală se caracterizează prin faptul că ea nu trăieşte ca un singur exemplar, ci ca o infinitate de indivizi care seamănă esenţial între dînşii, şi totuşi sînt deosebiţi unii de alţii ; şi, al doilea, că asemănarea dintre dînşii ne face să-i raportăm totuşi pe toţi la un singur prototip, care se presupune că a trăit în timpuri imemoriale şi care, tocmai pentru aceasta, este absolut insesizabil. Specia „om" trăieşte în nenumăraţi

oameni care au fost, sînt și vor mai fi ; și toți aceștia sînt presupuși că provin dintr-o pereche primitivă, fie ea Adam și Eva a *Bibliei,* fie prima pereche de maimuțe care a dobîndit acel *quid proprium* al omului.

Cu aceleași caractere se prezintă și capodopera, numai că ea face parte, nu din lumea speciilor naturale, ci din lumea speciilor psiho-fizice, și nu trăiește în atmosfera spațiului, timpului și cauzalității, ci în conștiința omenească. În adevăr, capodopera nu trăiește, ea în ea, ca un singur individ : ea trăiește ca indivizi deosebiți în conștiința oamenilor care au luat cunoștință de ea. Toți care și-o însușesc, o înțeleg în genere *la fel,* dar totuși *într-altfel.* Fiecare și-are puterea sa de asimilare și de închipuire. Fiecare și-are memoria sa : unul ține mai bine minte imaginile concrete, altul, sentimentale ; unul avînturile, altul, construcția intelectuală ; unul, mai multe din aceste însușiri la un loc, altul pe toate. Și cîte deosebiri nu se găsesc în puterea de atenție, de apercepție, de afectivitate, de energie ! Unde mai punem faptul că unul citește, privește sau ascultă superficial ; altul, adînc și stăruitor ; unul dă atenție întregului, altul fragmentelor ; unul revine asupra primei impresii, prin o dublă, triplă, cvadruplă citire, audițiune sau privire — altul crede că a priceput tot dintr-odată ; unul n-are educația necesară să priceapă ; altul n-are temperamentul ; altul n-are interesul. Atîtea și atîtea posibilități care fac ca o capodoperă să se răsfrîngă în atîtea feluri, cîte conștiințe vor fi căutat să și-o însușească. Aceste imagini, mai mult sau mai puțin întregi, mai mult sau mai puțin șterse, mai mult sau mai puțin unilaterale, mai mult sau mai puțin sănătoase, mutilate sau bolnave — pe care ea le

lasă în atîtea nenumărate conştiinţe — constituie nenumăraţii indivizi prin care ea trăieşte, fie ca fiinţă psihofizică, fie, mai adeseori, degradată la treapta de simplu act fizico-psihic.

Toţi aceşti indivizi psiho-fizici sau fizico-psihici, deosebindu-se unii de alţii, se aseamănă între dînşii şi toţi, în această asemănare, au un singur punct de raliare : capodopera, care, ea în ea, rămîne inaccesibilă, insesizabilă, ca şi oricare prototip al speciilor naturale. În tendinţa de-a ne-o însuşi, pentru ca s-o putem studia, fiecare ne apropiem mai mult sau mai puţin de ea, dar nimeni — şi autorul mai puţin decît toţi (căci, îndată de o întrupează în material extern, el nu se mai interesează de ea, decît din *alte* puncte de vedere), nimeni nu şi-o poate realiza în toată fiinţa ei. Iar această realizare devine cu atît mai grea, cu cît elementul mistic ce conţine, pe măsură ce-l luminăm, în aceeaşi măsură, se face mai adînc şi mai întunecos.

Fiind o specie, capodopera artistică devine centrul de cercetare ştiinţifică, iar nu individul artist care a produs-o. Capodopera, în viaţa ei eternă, cu sufletul adînc ce cuprinde, cu noutatea veşnic refăcută, prin trecerea vremii, trebuie să ne intereseze, atît prin fiinţa ei interioară, pe care căutăm să o pătrundem şi mai mult decît înaintaşii noştri, cît şi prin fiinţa ei exterioară, adică prin felul cum a fost înţeleasă în decursul veacurilor. Ce deosebire de interes între viaţa scriitorului, înţepenită într-un veac şi într-o ţară, şi între capodopera lui, care nu cunoaşte hotare şi care străbate, sub atîtea forme, veacurile ! Ce deosebire între viaţa lui, cu nimicile ei şi care de cele mai multe ori e mai puţin interesantă, decît a

atîtor alți oameni obișnuiți, și între multipla și atît de variata viață a *speciilor* pe care le creează ! [...]

Artistul sau poetul are o singură viață ca om și un singur suflet, dar în conștiința lui germinează, crește și iau naștere atîtea capodopere atîtea suflete deosebite radical de al lui !

Istoria literară, fiind mai înainte de toate istorie, își dă toate silințele să facă știința literară, stingînd lumina, pe care fiecare din aceste capodopere o dă, sau amestecîndu-le cu opere care nu au nici o lumină, sau reducîndu-le la ideile generale care constituie așa-zisa filosofie a autorului și care îl rataşează la cutare școală și la cutare curent. Numai cine își dă seama de viața adîncă a artei, pricepe zădărnicia sacrificiului de a absorbi astfel literatura în istorie. De fapt, toate generalizările care se fac cu ocazia studiului literar-istoric asupra unui mare scriitor sînt adevărate mutilări și falsificări ale sensului capodoperelor. Și de aci vine naiva părere a unor literatori mai pătrunzători, dar rătăciți de spiritul școalei istorice, cînd se miră de *incoherența* marilor poeți ! Ceea ce numesc ei incoherență este recunoașterea indirectă că poeții nu au un singur suflet, care ar fi compus din viața lui sufletească de om, la care s-ar adăuga notele școalei literare prinse de înțelegerea lui artistică, *ci că ei au atîtea suflete cîte capodopere au produs*. Că, prin urmare, în loc să ne ingeniem ca din aceste capodopere să luăm numai ideile generale, care să ne permită a reduce la unitatea unei idei fundamentale diversitatea lumilor cuprinse în ele — procedere care ucide arta în favoarea sintezei istorice — științific și firesc este, ca să abandonăm istoricului această ingrată și, de cele mai multe ori,

falsă operațiune, pentru ca să ne îndreptăm toată atențiunea asupra ființei capodoperelor, care, tocmai din pricină că sînt specii de sine stătătoare, sînt, de cele mai multe ori, esențial contradictorii. Cîteva exemple din poezia noastră. Atît Grigore Alexandrescu cît și Eminescu, cei mai profunzi lirichi pe care i-am avut sînt, după concepția curentă, de o incoherență care a făcut pe unii critici să-i considere drept oameni care nu știu ce spune. Grigore Alexandrescu așteaptă fericirea în *Anul 1840,* de la înfrățirea oamenilor, anunțată pentru acest an ; iar în *Cometa* și *Răspunsul cometei* își bate joc de cei ce cred în îndreptarea omenirei. Eminescu în *Scrisoarea I* arată nimicul vieții omenești, iar în *Scrisoarea a III-a* aspiră la o ridicare a vieții noastre naționale, prin înlăturarea politicienilor și aducerea la cîrmă a unor oameni cu caracter, simplitate și dîrzie patriotică, cum a fost, după închipuirea lui Domnul Mircea. În *Rugăciunea unui dac* se roagă de Dumnezeu să-i răsplătească vrăjmașii care îl vor nimici, iar în *Înger și Demon* arată cum sufletele răzvrătite se împacă prin iubire. Și ce contrast între idilele lui de dragoste și între disprețul lui pentru aceeași dragoste din *Scrisoarea a IV-a* și *Scrisoarea a V-a.* Cele mai multe din capodoperele lui se disting psihologicește mai adesea prin pesimism și deprimare sufletească, pe cînd altele (ca de ex. în *Călin*) prin optimism, iar în scrierile lui în proză, arată un ardent patriotism care contrastează tocmai cu ideologia lui lipsită de speranță. Fiecare poemă de-a lui Eminescu își are sufletul său aparte, care se deosibește de al celorlalte, iar toate la un loc se deosibesc de viața poporului.

Din aceste observațiuni se vede că singura lucrare istorică ce poate să intereseze literatura — lucrare însă care, la o mai de aproape cercetare, e mai mult analitică decît istorică propriu-zisă — este colecționarea tuturor interpretărilor, ce s-au dat capodoperelor în diferite timpuri, și selecționarea celor care se apropie de interpretarea noastră ideologică. Deși de prototipul capodoperelor nu ne putem apropia cu adevărat decît cu ajutorul metoadelor de cercetare științifică, totuși interpretările trecutului ne pot pune pe urma multor nuanțe care, din pricina ambianței culturale actuale pot să le scape din vedere. Analiza lucrărilor critice asupra capodoperelor, în orice caz, nu rătăcește pe alte terenuri atenția cercetătorului de la ființa capodoperei, ba o țintuiește necontenit asupra ei. De aceea, ea prezintă un cu totul alt interes decît studiul prin care se caută a se lega viața fizică a artistului de mulțimea ființelor psiho-fizice, pe care le-a procreat și pe care, pentru trebuința acestei nefirești cauze, trebuie să le mutileze.

Dar cea mai mare însemnătate a recunoașterii faptului că o capodoperă este o specie, iar nu un individ, este obligațiunea de a o supune, pe temeiul naturii ei proprii, la lucrările cerute de științele descriptive. Capodopera, fiind o specie care se deosebește esențial de alte capodopere, are însușiri proprii care trebuie scrutate, cercetate, observate, descrise și fixate întocmai cum trebuie să scrutăm, să cercetăm, să observăm, să descriem și să fixăm însușirile esențiale ale speciilor animale, vegetale și minerale în Științele Naturale. Aceste însușiri se reduc la unitate, constituind originalitatea capodope-

rei, dar peste ele trebuie să treacă istoricul literar, pentru ca să poată lega opera unui scriitor de epoca lui istorică. Din pricina noului sens pe care îl dăm capodoperei, studiul ei ştiinţific ne impune s-o cercetăm cît mai adînc şi mai amănunţit, deoarece ea nu e un individ *dependent* de alt individ, ci este o specie *de sine stătătoare*, cu un suflet şi un înveliş fizic propriu. Din contră, istoria literară, subordonînd autorului capodopera, şi epocei istorice, pe autor, îşi face o datorie *ştiinţifică* (?) să închidă ochii la însuşirile ce individualizează capodopera şi o fac să fie originală, şi să se restrîngă numai la însuşirile ei generale, care stabilesc legătura cu celelalte opere ale aceluiaşi autor. Ceva mai mult. Istoria literară, după ce mutilează în acest fel capodoperele aceluiaşi autor, mai mutilează, tot pentru trebuinţa generalizării, personalităţile artistice ale scriitorilor şi artiştilor, pentru ca să-i poată lega de anume caracteristice ale epocei, în care au scris. Considerînd capodopera ca specie, operaţia prin care istoria literară face abstracţie de *originalitatea* ei, nu mai e posibilă. Lucrarea ştiinţifică va trebui să constea tocmai în cercetarea acestei însuşiri, în pătrunderea cît mai adîncă în fiinţa ei. Cu alte cuvinte, studiul literar nu va mai rătăci atenţiunea pe alte tărîmuri decît pe acela al fenomenului literar. Centrul spiritului nou în studiul literaturii va fi viaţa proprie a capodoperelor, în ce vor avea mai caracteristic.

Această concentrare asupra fiinţei capodoperei va fi cu atît mai mare, cu cît, în deosebire de concretele naturale, care comportă numai o clasificare, capodoperele artistice din pricina naturii lor complexe, vom vedea că

comportă o triplă clasificare — după formă, după armonie și după fond — și, prin urmare, ele vor trebui supuse unei triple scrutări și cercetări cu care prilej e firesc să fim siliți să pătrundem și mai adînc în ființa lor.

Prin aceste clasificări întemeiate pe elementele esențiale ale capodoperelor, și în afară de spațiu și de timp, ajungem pe deoparte să le luminăm unele printr-altele, prin comparația celor care, deși se deosibesc radical de altele prin diferite nuanțe, se aseamănă totuși prin unele însușiri care ne obligă să le punem în aceeași categorie cu ele, iar, pe de altă, să construim un întreg conspect al lumii psiho-fizice, întrucît e populată de concretele însufletite de sensibilitate — lumea capodoperelor artistice — și să ne dăm seama cît s-a îmbogățit sufletul omenesc și cît s-a adîncit prin aceste creațiuni ale unei noi lumi, care deși fiind independentă de el, este creată prin activitatea lui. O Literatură universală numai în acest fel e posibilă — o literatură în care sufletele se înfrățesc în omenire, după ce, pentru trebuințele creațiunii, s-au izolat în individualitățile numite neamuri. [Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, pp. 111-122.]

## CUPRINS

*Prefață* . . . . . V
*Tabel cronologic* . . . . . XLVII
*Notă asupra ediției* . . . . . LVII

I. PERIOADA INCEPUTURILOR.
ESTETICA IMPLICITĂ ȘI EXPLICITĂ

DIMITRIE CANTEMIR
[Artă și formă] . . . . . 4
SAMUIL MICU
[Despre frumos și urît] . . . . . 6
ION HELIADE RĂDULESCU
Pentru poezie . . . . . 8
Critica . . . . . 10
MIHAIL KOGĂLNICEANU
Dacia literară (Introducție) 12
CEZAR BOLLIAC
[Originea artei și a poeziei] . . . . . 15
Poezia populară . . . . . 18
[Artă și frumos] . . . . . 19
ANDREI MUREȘANU
[Artele sau măiestriile cele frumoase. Poezia, muzica, sculptura, pictura] 22

RADU IONESCU
[Frumosul și diversele arte] . . . . . 30
[Evoluția artei și formele criticii] . . . . . 35
MIHAI EMINESCU
[Arta și legile frumosului] . . . . . 40
[Cultură și frumos] . . . . . 42

## II. INCERCĂRI ÎN ESTETICA SISTEMATICĂ. ESTETICA ÎNTRE CRITICĂ ȘI FILOSOFIE

SIMION BĂRNUȚIU
Definiția esteticii 50
Diviziunea . . . . 51
Despre frumusețe . . . . . 52
Frumosul considerat ca plăcut . . . . . 52
Diferența frumosului și jucundului 52
Diferența frumosului și a utilului . . . . 53
Diferența frumosului și a adevăratului 53
Diferența frumosului și a bunului . . . . . 54
Frumosul considerat ca interesant 55
Interesul formal pentru frumos 55
Definițiunea primă a frumuseții 56
Finalitatea frumosului . . . . . 56
Frumosul ca o imagine a adevăratului și a bunului . 57
A doua definițiune a frumuseței . . . . . 58
A treia definițiune a frumuseței 59
Idealul frumuseței 60
Despre sublimitate . . . . . 61
Sublimul considerat ca plăcut . . . . . 61
Definiția sublimului și a frumosului . . . . . 61
Definițiunea primă a sublimității 61
Sublimul extensiv și intensiv 62
Sublimul extensiv 62

Sublimul intensiv . . . . . 63
A doua definiţiune a sublimului . . . . . 63
A treia definiţiune a sublimului . . . . . 64
Concesiunea sublimului şi a frumosului . . . . . 65
Idealul sublimităţii . . . . . 65
Tragicul . . . . . 66
Urîtul . . . . . 67
Nedemonstrabilitatea judeciului estetic 68
Gustul . . . . . 68
Regulele gustului . . . . . 68
Regula estetică universală . . . . . 69
Norme estetice . . . . . 69
Conceptul artei . . . . . 70
Arta frumoasă . . . . . 70
Legea supremă a artei frumoase . . . . . 71
Expresiunea estetică 71
Stilul şi maniera . . . . . 72
ION POP-FLORANTIN
[Estetică. Frumos. Definiţie] 74
Principiul estetic 79
Sistemul estetic . . . . . 81
CONSTANTIN DIMITRESCU-IAŞI
[Ce este frumosul ?] . . . . . 84
Elementele obiective ale frumosului 95
Arta naţională 105
Arta şi morala . . . . . 109
MIHAIL STRĂJANU
Noţiuni de estetică 112
VASILE CONTA
Frumosul şi creaţia artistică 115
Talent şi geniu 117

TITU MAIORESCU
Frumos, sublim, tragic . . . . . 120
Condițiunea materială a poeziei . . . . . 122
Condițiunea ideală a poeziei . . . . . 128
Îndreptățirea criticii . . . . . 137
Moralitatea în artă . . . . . 138
Individualitatea poetului . . . . . 143
[Impersonalitatea în artă] . . . . . 144
[Criterii estetice] . . . . . 146
IOAN SLAVICI
[Între estetică și filosofie. Trebuințele estetice] . . . . 151
Cerințele de formă . . . . . 155
CONSTANTIN DOBROGEANU-GHEREA
[Fundamente] . . . . . 161
[Estetica și principiile criticii] . . . . . 170
Tendenționismul și tezismul în artă . . . . . 178
[Menirea artei] . . . . . 188
[Particularizări] . . . . . 194
I. L. CARAGIALE
[Talentul — condiție esențială a operei de artă] . . . 198
[Despre creația artistică] . . . . . 200
ANTON BACALBAȘA
[Artă militantă] . . . . . 206
RAICU IONESCU-RION
[Premise teoretice. Critica artei decadente] . . . . . 209
[Datoria artei] . . . . . 210
Arta tendenționistă 213
Arta revoluționară . . 216
PETRE P. NEGULESCU
[Stilul în artă] . . . . . 219
CONSTANTIN LEONARDESCU
[Obiectul esteticii] . . . . . 227
Frumosul în general. Plăcerea frumosului și plăcerea jocului . . . . . 229

Caracterizarea frumosului artistic și poetic . . . . . 231
Frumosul și simțul estetic. Fenomenele estetice . . . 233
Frumosul și legea estetică a activității noastre psihice . 235
Factorii frumosului . . . . . 236
Determinismul psihologic și născocirea artistică și poetică . . . . . 237
Determinismul și impersonalitatea în artă . . . . . 238
Independența artei și poeziei . . . . . 239

ILARIE CHENDI

Opera . . . . . 241
Statutul criticii. Gustul estetic . . . . . 242
Arta și viața. Poezia populară . . . . . 245

GARABET IBRĂILEANU

„Reproducerea" realității . . . . . 248
Înrîurirea artei . . . . . 251
Originalitatea formei . . . . . 253
Împrumutarea formei . . . . . 255
[Specificul național în artă și literatură] . . . . . 258
Estetica literară . . . . . 262
[Critica estetică] . . . . . 266

III. SINTEZE ȘI SISTEME. DE LA PERSPECTIVA ISTORICĂ ȘI SOCIOLOGICĂ LA VIZIUNEA EXPLICIT AXIOLOGICĂ ASUPRA FRUMOSULUI ȘI ARTEI

PETRE ANDREI

[Valoarea estetică] . . . . . 274

HENRIC SANIELEVICI

[O perspectivă antropologică în cercetarea estetică] . . 279

VASILE PÂRVAN

[Artă, morală, filosofie] . . . . . 283
[Artă și istorie] . . . . . 285

[Specificul național] . . . . . 288
MIHAIL DRAGOMIRESCU
[Caracteristicile esteticii integrale] . . . . . 291
[Genialitatea creatoare] . . . . . 299
[Gustul estetic integral] . . . . . 302
Clasificarea artelor . . . . . 305
Estetica și literatura . . . . . 311
Stilul . . . . . 312
[Artele] . . . . . 314
Capodopera, izvor al frumuseții, nu este individ, ci specie . . . . . 321

Lector : SUZANA CARMEN DUMITRESCU

Tehnoredactor : AURELIA ANTON

Bun de tipar : 11.02.84. Coli ed. : 17,50. Coli tipar : 12,5.

Tiparul executat sub cd. nr. 5210/983 la
ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ
BACĂU
Str. Mioriței nr. 27
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Lucrarea este tipărită pe hîrtie fabricată la
I.C.H. Bușteni

# Scanare și prelucrare digitală

de

**Anonim**

și

CAT Graur

Antwerpen 2026